dokumentationen zur geschichte der revolutionären kunst aller länder
documentations of the history of revolutionary art of all countries

2

DOKUMENTATIONEN ZUR GESCHICHTE DER REVOLUTIONÄREN KUNST ALLER LÄNDER 2

DOCUMENTATIONS OF THE HISTORY OF REVOLUTIONARY ART OF ALL COUNTRIES 2

Herausgeber, Redaktion Jürgen Kramer

Anschrift: Jürgen Kramer
Postfach 1142
D-4650 Gelsenkirchen
Bundesrepublik Deutschland

Tel. 0209/ 21104

Postscheckkonto Essen 1588 01 - 438

Fotoarbeiten: Karlheinz Duda

Verlag und Vertrieb: Günter Eifert
Sylvia James

Umschlagabb.:
Čaikov, Der Brückenbauer,
Monumentale Eisenskulptur
Moskau 1920/21

Einem Teil dieser Auflage liegt die Antiquariatsliste 1 von DOKUMENTATIONEN bei. Sie kann auch über die obige Anschrift angefordert werden.

Erscheinungsweise unregelmäßig, aber mit mindestens vier Folgen jährlich

Einzelfolge 6.-DM Im Abonnement 5.-DM

Gültige Anzeigenpreisliste 1/77

Verlag: avantgarde, Gelsenkirchen 1977

Druck: Gegendruck, Essen

inhalt

EDITORIAL

Schwerpunkt dieser Schriftenreihe ist die Dokumentation einer alternativen Kunst in den modernen Gesellschaftssystemen, hieß es sinngemäß im Editorial der DOKUMENTATIONEN 1. Mittlerweile läßt sich dieser Ausgangspunkt präzisieren. Die grundlegenden Verknüpfungen von alternativen Künsten und sozialen Bewegungen und Kräften sind dabei konstitutiv. Von primärer Bedeutung ist die Kunst im Kontext der Arbeiterbewegung. In mehr oder weniger vermittelter Form gelten solche Beziehungen aber auch für revolutionäre und sozialutopische Forminnovation einerseits - der wir in Zukunft an dieser Stelle mehr Aufmerksamkeit widmen wollen -, wie für die Versuche der ästhetischen Vermittelung sozialer und politischer Inhalte im weitesten Sinne.
Die sowjetische Kunst der ersten beiden Jahrzehnte weist beide Komponenten gleichermaßen auf. Trotz der ungezählten Ausstellungen und Publikationen zur sowjetischen Kunst dieser Zeit bestehen auch heute noch erhebliche Lücken in diesem Untersuchungsfeld, ganz zu schweigen von einer angemessenen Rezeption der Erkenntnisse und Ergebnisse dieser Kunstepoche. Vorschnell gezogene Schlüsse, durch Unkenntnis und Halbwissen tradierte Muster im Entwicklungsprozeß sowjetischer Kunst infrage zu stellen, ist eine Aufgabe dieser Folge der DOKUMENTATIONEN mit dem thematischen Schwerpunkt sowjetische Kunst und Architektur der ersten drei Jahrzehnte. Darüberhinaus setzen wir mit dieser zweiten Folge die begonnene Rekonstruktion zur Widerstandskunst fort, einer Kunst, die sich heute erst wieder das öffentliche Bewußtsein, sowohl ihrer Leistungen, wie überhaupt ihrer geschichtlichen Existenz erobern muß. Dieser Umstand wiederum scheint die Zeit und die gesellschaftlichen Verhältnisse zu unterstreichen, unter denen diese Schriftenreihe erscheint.
Das bringt uns zu einigen Kritikern dieser Publikation. Jede Auswahl, auch da wo sie positive und negative Beispiele herausgreift, ist notgedrungen tendenziös, so auch die hier gewählte Präsentation von Dokumenten und Materialien. Jedoch ist die Aufgabenstellung dabei bereits benannt. Vor allem aber in der Methode selbst, Herstellung von Öffentlichkeit im Zusammenhang fachspezifischer und eben nicht nur fachspezifischer Problemstellungen, begründet sich der elementar demokratische und engagierte Charakter dieser Edition, die so erst in kritischer Auswertung und Mitarbeit ihren Sinn erfüllt.

Red. DOKUMENTATIONEN

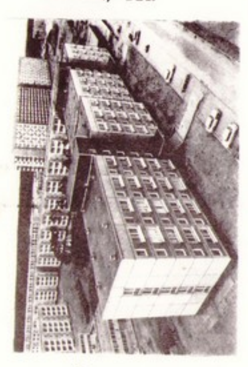
Die Schreibweise russischer Eigennamen folgt lediglich in den redaktionellen Anmerkungen und Überschriften der Transliteration nach DIN 1460. In den Dokumenten ist die ursprüngliche Schreibweise beibehalten worden.

zur sowjetischen ku nst und architektur

VORBEMERKUNG

Das frühe sowjetische Plakat gilt heute noch als Beispiel hervorragender künstlerischer Gebrauchsgraphik. Daß die ästhetische Gestaltung im Akt des Entstehens die Künstler weniger bewegt hat, als die aktuellen politischen Fragestellungen, will Polonski in seinem Text (S. 8ff) aufzeigen. Polonski gab 1925 ein Standardwerk über das russische Revolutionsplakat heraus (1), das ihn als kompetenten Spezialisten der Plakattheorie und -geschichte ausweist.
Gegenüber der Rezeption der frühen sowjetischen Plakatkunst ist die frühe sowjetische Bildhauerkunst kaum annähernd erfaßt. Čaikov ist z. B. so gut wie unbekannt geblieben, obwohl gerade sein Entwicklungs- und Werdegang in den verschiedenen Abschnitten sowjetischer Kunst außerordentlich aufschlußreich ist und eine bedeutsame plastische Produktion von ihm vorliegt. Verschiedene Tendenzen in seinem raumkünstlerischen Schaffen erinnern an die wechselnden Problemstellungen der sowjetischen Architektur, zu der in dieser Folge mehrere Texte vorgelegt werden. Einer der interessantesten Aufsätze stammt von Ruchljadiev und Krinskij (S. 60/61). Der Reflexionsansatz dieser Arbeit wird verständlich im Zusammenhang mit den Diskussionen und der Polarisierung der sowjetischen Architekten und Architektengruppen am Ende der 20er Jahre, also zur Zeit des ersten Fünfjahrplans. Ruchljadiev und Krinskij entwickeln hier eine Position, die sie in die Nähe der Architektengruppe VOPRA (Vserossijskoe ob-edinenie proletarskich architektorov = Allrussische Vereinigung der proletarischen Architekten) bringt. Wie bei keiner anderen Gruppe ist gerade der VOPRA-Ansatz in entsprechen- Publikationen, wenn überhaupt, dann äußerst verkürzt dargestellt worden. Anatole Kopp (2) ergeht sich in wahren Haßtiraden über die Programmatik dieser Gruppe. In der Sowjetunion heute scheinen sich die konträren Positionen der 20er und 30er Jahre im umgekehrten Verhältnis erhalten zu haben. Nimmt man jedenfalls das Buch Kyrill N. Afanasjews (3), der selbst Mitglied von ASNOVA war, so erscheinen ihm die VOPRA-Architekten - auch Hannes Meyer war Mitglied - als eine Clique kleinbürgerlicher Karrieristen (4). In Anbetracht des gegenwärtigen Systems des"real existierenden Sozialismus", dessen Gegenwartsarchitektur der des Westens in kaum einem Punkt nachsteht, scheint das Verdikt über eine soziale Architektur, die diese ihre Parteilichkeit bewußt auszubreiten versucht, folgerichtig und konsequent.
Historisch scheinen sich die falschen Prämissen der 40er und 50er Jahre auf einer neuen Ebene logisch fortzusetzen (s. S.70). Umgekehrt ist mit der Etikettierung der Architektur der 30er und 40er Jahre als "Zuckerbäckerstil" kaum etwas über die tatsächlichen Ansätze ausgesagt. Gerade im Licht heutiger problematischer Entwicklungen des Funktionalismus bzw. deren späte Ausläufer und Nachfolger bekommen die sowjetischen Diskussionen der 30er Jahre erneute Aktualität. Der Text von Blumenfeld benennt einige der Probleme in der Architektur dieser Zeit.

Wohnkomplex
Cottbus/ DDR



Einen verallgemeinernden Beitrag zu solchen skizzierten Fragestellungen der Künste im Sozialismus der Anfangsphase stellt der hier vorgelegte Text Lunačarskijs (S. 29ff) dar, in dem der Verfasser eine fundierte und komplexe Stellungnahme zum "sozialistischen Realismus" abgibt. Daß in seiner Nachfolge Theoretiker wie Ždanov diesen mehr methodischen Begriff vulgarisiert haben und heute darunter ein platter eindimensionaler, wörtlich gemeinter "Abbildrealismus" begriffen wird, muß letztlich im Zusammenhang mit der politischen und gesellschaftlichen Fehlentwicklung der Sowjetunion bis zum gegenwärtigen bürokratisierten staatskapitalistischen System reflektiert werden. So lassen sich erst aus der heutigen Sicht in der Geschichte der sowjetischen Kunst seit der Oktoberrevolution, deren Jahrestag sich gerade zum 60. Male jährt, bisher kaum ausreichend berücksichtigte progressive, retardierende und regressive Momente eruieren. Deutlicher als zuvor zeigt sich, daß Maßnahmen (wie der Beschluß zur Zusammenlegung der Künstlerverbände 1932) die Entfaltung der Produktivkraft Kunst nicht nur gehemmt haben, sie haben auch die verschiedenen fruchtbaren Ansätze, die am Ende der 20er Jahre sichtbar wurden, negiert und entwicklungsträchtige konträre Positionen unter den Künstlern und Architekten nivelliert.

Anmerkungen

(1) V. Polonski: Das russische Revolutionsplakat (russ.). Moskau (Staatsverlag) 1925

(2) Anatole Kopp: Ville et révolution. Paris 1967; engl. Ausg.: Town an Revolution. Soviet Architecture and City Planning 1917 - 1935. New York 1970

(3) Kyrill N. Afanasjew: Ideen-Projekte-Bauten. Sowjetische Architektur 1917 bis 1932. Dresden 1973

(4) In seiner 162 Seiten starken Darstellung heißt es in den 18 der VOPRA gewidmeten Zeilen: "Mordwinow, Alabjan, Wlassow und andere, die sich vom Konstruktivismus, wo sie keine Führungspositionen hatten einnehmen können, abgewandt hatten, gründeten den Allunionsverband Proletarischer Architekten (WOPRA)" (S. 140).



Aleksandr Apsit:

Vorwärts in der Verteidigung von Petrograd! 1919, Litho.

DAS RUSSISCHE REVOLUTIONARE PLAKAT

W. Polonski

Das Plakat ist ein Kind der modernen Stadt mit ihrem siedenden Leben. Es ist ein Produkt der Konkurrenz, des Kampfes ums Leben, des tollen Nachsetzens nach dem hastigen Passanten. Das Plakat ist für den Wirbel der Großstadt berechnet. Es schreit herunter vom Zaun, von der Mauer, aus dem Schaufenster. Es springt dem Vorbeigehenden frech ins Auge. Das Plakat muß durch das Grelle der Farbe, das Ungewöhnliche der Komposition, durch die neue Note die Aufmerksamkeit auf sich lenken.

Das erste Ziel ist erreicht. Die Aufmerksamkeit ist erweckt. Das bedeutet aber nicht, daß der Passant zum Plakat kommen wird, um es anzusehen. Das dauert zu lange. Sofort im ersten Augenblick, in ein, zwei Sekunden soll der Beschauer alles begreifen, was das Plakat sagen will. Die Aufschrift ist kurz, die Zeichnung elementar. Was mit mehreren Worten zu sagen wäre, das zeigt die Zeichnung mit den grellsten Farben ohne jeden überflüssigen Strich, mit äußerst möglicher Klarheit. So wie im Text kein überflüssiges Wort sein soll, so auch in der Komposition kein überflüssiger Strich.

So wurde das Plakat geboren, auf den Straßen von New York, London, Paris und Berlin. So muß es sein. So ist seine Psychologie. Seine Grundzüge sind: Originalität, Grellheit, Gedrängtheit, maximale Ausdrucksfähigkeit bei äußerster Sparsamkeit an Mitteln. Der Beschauer geht nicht zum Plakat. Das Plakat drängt sich dem Beschauer auf. Ist das nicht der Fall, so ist es kein Plakat, sondern ein Bild, Holzschnitt, Illustration, Karikatur, alles beliebige, nur kein Plakat.

Die erwähnten Charakterzüge unterscheiden die Technik des Plakats von der Technik des Bildes, des Holzschnittes und alles anderen. Der Mensch wird auf dem Plakate schematisch behandelt. Die Hauptlinien sind scharf und tief. Keine Halbtöne und Nuancen. Die Figur wird wie Skulptur im Relief geformt. Vom Gebäude wird bloß der architektonische Abriß bewahrt. Von der Masse werden nur die allgemeinen Konturen erfaßt, -die Masse in Bewegung, "der gemessene Schritt eiserner Bataillone". Wir wiederholen, das Plakat wird im Fluge erfaßt und ohne Stehenbleiben begriffen. Durch die Dynamik der Stadt erzeugt, wird es während der Bewegung entgegengenommen.

Die Farben sind ähnlichen Forderungen unterworfen. Das Plakat verlangt die sattesten Farben, die grellsten und schreiendsten, bei einer unbedingt kleinen Zahl derselben. Diese Forderung bezieht sich besonders auf das revolutionäre Plakat. Das revolutionäre Plakat kann vor allem wegen der Kosten nicht vielfarbig sein. Das Plakat entspricht den Aktualitäten der laufenden Minute: Seine Aufgabe ist begrenzt, es lebt ein, zwei, drei Tage. Das Ungestüme seiner Existenz stellt ihm einen technische Bedingung. Der Ökonomie an Mitteln der Darstellung hat auch die Sparsamkeit mit den angewendeten technischen Mitteln zu entsprechen. Die Erfahrung lehrt, daß mit Hilfe von drei Farben (die vierte, die weiße, wird gewöhnlich nicht mitgezählt) vorzügliche Resultate erreicht werden können. Das ist nicht leicht, aber gerade diese Aufgabe wird dem Künstler durch die Plakatkunst gestellt.

Die Plakatkunst in Rußland kam nicht zu einer solchen Bedeutung, wie im Westen. Das erklärt sich natürlich mit der schwachen Entwicklung unseres Handelsverkehrs. Eine größere Bedeutung als im Handelsleben erhielt das Plakat in Rußland auf dem Gebiete der Kinematographie.

Die Konkurrenz der Kinofirmen erforderte die Erregung der Aufmerksamkeit des Beschauers und eine Kollektion der Kinoplakate gewährt ein interessantes Bild sowohl zum Studium der Psychologie der Beeinflussung des Beschauers, als auch vom Standpunkte der technischen Kunstgriffe. In letzterem Falle hatte übrigens das Kinoplakat keine eigene Methode. Es bediente sich der Mittel des Reklameplakats und wendete seine ganze Aufmerksamkeit dem Inhalt zu. Seinen charakteristischen Zug bildete immer der Gegenstand.

Erst während des imperialistischen Kriegs fing man bei uns an, das Plakat als ein Mittel der politischen Agitation zu verwenden. Das Kriegsplakat eroberte sich das Bürgerrecht als ein Mittel zur Beeinflussung der Psychik des zögernden Bürgers, der nicht an die Front gehen oder den Geldbeutel nicht aufmachen wollte. Dieses Plakat bediente sich, gerade so wie das Kinoplakat, Methoden, die noch durch seine Vorgänger ausgearbeitet wurden. Im Äußerlichen unterschied es sich auch wenig von ihnen. Bloß der Inhalt veränderte sich. An Stelle des Stiefels, der Schuhwichse, der Zigarette oder der Schokolade kam der wohlgenährte, wohlangezogene patriotische Bourgeois, der die jungen Bürger zum Eintritt in die Armee oder zur Zeichnung von Kriegsanleihe aufforderte. Mit seinen malerischen Qualitäten übertraf das Kriegsplakat weder die durchschnittlichen Reklameplakate, noch die Kinoplakate.



M. Dobrokovskij:

Wir eilen zum Sozialismus, 1930

Die Blütezeit des Plakats in Rußland, – wir können dies mit vollem Rechte sagen, – war die Zeit nach der Oktoberrevolution, als die Anspannung aller Kräfte im Kampfe uns veranlaßte, dieses mächtige Mittel anzuwenden.

Die ersten bunten lithographischen Blätter mit revolutionärem Inhalt wurden durch den Verlag des Allrussischen Zentralvollzugsausschusses herausgegeben. Diese Arbeit setzten fort:der Staatsverlag (Abteilung Moskau und Petersburg), die Literatur- und Verlagssektion der Zentrale für politische Aufklärung, die russische Telegraphenagentur (Rosta), und später fast jede Behörde, die mit Agitation und Aufklärung zu tun hatte. Auch die Literatur- und Verlagsabteilungen der Fronten und der Armee gaben nach Möglichkeit Plakate heraus. Die ersten durch den Verlag des Allrussischen Zentralvollzugsausschusses herausgegebenen Blätter konnten übrigens durchaus nicht Plakate genannt werden. Es waren mittelmäßige, wenig ausdrucksvolle, wiewohl bunt bemalte Bilder über revolutionäre Themen. Diese Blätter haben aber das Verdienst der Bahnbrecherschaft: auf diesen Bildern erschienen zuerst der Arbeiter und der Bauer als Hauptpersonen, hier sehen wir zuerst die rote Fahne der Revolution, die Sonne des Kommunisten, Sichel und Hammer und andere Ausdrucksmittel, die dann obligatorische Begleiter jedes Plakats und nachher natürlich einfach zu Stempeln wurden. Diese Blätter bildeten den Ausgangspunkt zur weiteren Arbeit. Ihre Mängel waren jedem sichtbar. Die unzulängliche Technik, die Armut und Eintönigkeit des Inhalts und die Tatsache, daß sie den Erfordernissen des Augenblickes nicht entsprachen, sprangen ins Auge. Das Leben aber verlangte schnellen Widerhall auf die Ereignisse des Tages und eine starke Einwirkung auf die Psychologie der breiten Massen. . .
Und die Forderungen, die uns das revolutionäre Alltagsleben – das Alltagsleben des Kampfes – stellte, drückten in erster Reihe der Technik des Plakates ihren

Stempel auf. Es verlangte ein ungestümes Tempo, die Schnelligkeit des Radiotelegraphen. Dieses Verlangen gab dem Plakate eine charakteristische Physiognomie, die es vom Plakate der Vorrevolutionsepoche nicht nur durch den revolutionären Inhalt, sondern auch durch die technischen Methoden selbst unterscheidet.
Die Revolution brachte in unser Leben die Schnelligkeit des Orkans, das Tempo der Radiotelegraphie, dem man sich unmöglich entziehen konnte, nicht bloß aus dem Grunde, weil es alles mechanisch mit sich riß, sondern auch weil der Selbsterhaltungstrieb diese Schnelligkeit diktierte, außerordentliche Rührigkeit, Biegsamkeit und fieberhafte Eile erforderte. Es wird gewöhnlich gesagt, daß während eines Kriegsjahres zehn andere Jahre durchlebt sind. Wollen wir aber die Kriegsjahre mit unserer Revolution vergleichen, so muß diese Proportion um ein Vielfaches vergrößert werden. Welche Menge der Erlebnisse! Es blieb keine Zeit, weder zur Überlegung, noch zu Schwankungen. Es war das Fieber des Kampfes, der Pathos des Angriffes, der Mut der Verzweiflung und dabei eine kaleidoskopische Schnelligkeit, ein immer schneller werdendes Tempo, eine stets anwachsende Wucht. Jeder Tag stellte neue Aufgaben. Und jeden Tag mußte die Agitation variiert und geändert, mußten die Losungen gewechselt werden.
In einer solchen Atmosphäre konnte das Plakat seine Bestimmung nur unter einer Bedingung erfüllen: wenn es hinter den Ereignissen nicht zurückblieb. Es kam vor, daß ein Plakat, das in achtundvierzig Stunden erdacht und hergestellt wurde, verspätet und nunmehr überflüssig war. So war es in den Tagen der Denikinschen Offensive, als sein Anmarsch in der Richtung nach Moskau erkennbar wurde. Die Weißen waren bei Orel. Die Frage der Verteidigung Moskaus wurde aktuell. In zwei Tagen wurde das Plakat fertig: "Der Feind will Moskau haben". Es konnte aber nicht verwendet werden. Denikins Armee flutete zurück. Und das ist nicht der einzige Fall, wo die Technik mit den Ereignissen nicht Schritt halten konnte.
Unter solchen Umständen konnte selbstverständlich das revolutionäre Plakat in technischer Beziehung dem früheren Reklameplakat nicht ähnlich sein.
Schon das Tempo der Ereignisse zwang die einfachste Technik anzuwenden. Jede neue Farbe bedeutete neuen Druck. Der Farbenreichtum mußte daher verringert werden. Es kam vor, daß ein Plakat nicht einmal in zwei Farben gedruckt werden konnte und man mußte sich mit einer begnügen. So war es z.B. zur Zeit des Vormarsches von Judenitsch auf Petrograd. In vierundzwanzig Stunden wurde das Plakat "Zur Verteidigung Petrograds" herausgebracht, — meines Wissens das erste in der Serie der Agitationsplakate.
Wenn es möglich war, verwendeten wir eine zweite Farbe, seltener auch eine dritte. Nur in außerordentlichen Fällen; wenn wir ungefähr zwei Wochen zur Verfügung hatten, erlaubten wir uns den Luxus, ein vierfarbiges Plakat herzustellen. Solche Plakate behandelten gewöhnlich ein Thema allgemeinen Charakters wie z. B. das Plakat von Moor "Tod dem Weltimperialismus" und die Plakate von Deni "Die Denikinsche Bande", "Der Völkerbund" u.a.
Diese Umstände weisen den Tadel zurück, der gegen den ungenügenden Farbenreichtum unseres Plakates gerichtet werden könnte. Eine gewisse koloristische Trockenheit

und die Ungeschlachtheit des revolutionären Plakates zeugt von der fieberhaften Zeit, in der man sich nicht um Ästhetik kümmern konnte. Die Ursachen der "ästhetischen" Unvollkommenheit vieler unserer Plakate sind aber natürlich weit mannigfaltiger.

Nikolaj Kočergin:
1. Mai 1920, 1920

Unsere Revolution – es ist dies allen bekannt – riß die breiten Kreise der Intelligenz nicht mit sich. Im Gegenteil, diese Kreise verblieben nicht bloß außerhalb der revolutionären Arena, sondern auch in dem Lager der Feinde der Revolution. Unter ihnen war auch die erdrückende Mehrheit der Vertreter der Kunst. Ein anderer Teil, der neutral zu bleiben wünschte, zeigte wenigstens in der ersten Zeit keine Absicht, sein Talent und Können der revolutionären Agitation der Kommunisten zur Verfügung zu stellen. Nur eine verschwindende Mehrheit fing an, bei uns zu arbeiten und unter dieser Minderheit war die Zahl der Künstler ersten Ranges winzig klein. Mit Künstlern zweiten und dritten Ranges war es aber natürlich äußerst schwierig, das revolutionäre Plakat als künstlerisches Produkt zu schaffen. Damit erklärt sich die Tatsache, daß unter den von uns herausgegebenen Plakaten, deren Inhalt sehr reich ist, und die eine riesige Rolle gespielt haben (ihre politische Seite wurde von Kommunisten ausgearbeitet) sich nur wenige als künstlerisch wertvoll erwiesen. Aber auch unter den zu uns gekommenen Künstlern gab es sehr talentvolle Leute. Als solche sind die bekannten Künstler D.Moor und Deni zu nennen. Als Denikin auf Tula vorrückte, und wir nicht sicher waren, daß wir ihn zurückwerfen würden, wurde die Zahl der Künstler, die im Plakatfach arbeiten, um viele kleiner. Moor arbeitete damals erschöpft und hungernd (das Honorar war ja nicht hoch) in zerrissenen Schuhen mit einer Art Verbissenheit, ohne sich viel um "Schönheit" zu kümmern, nicht selten zur Nachtzeit in einem ungeheizten Raume. Er brachte ein Plakat nach dem andern heraus und setzte furchtlos unter alle seinen Namen. Mit vielen von uns konnte auch er überzeugt sein, daß er, – wenn Denikin in Moskau einzog, – nicht "sitzen" würde: die "hängende" Stellung war ihm gesichert.

Diese "geschichtliche" Bemerkung machen wir nur nebenbei. Sie weißt den Tadel jener "Meister" der darstellenden Künstler zurück, die wiederholt über das "künstlerische" unseres revolutionären Plakates die Nase rümpften. Es kam indes anders! Zur selben Zeit, als die Jünger der "hohen" Kunst die Frontlinien mit Aufmerksamkeit verfolgten und überlegten auf welches Pferd sie sich setzen sollten – auf das weiße oder das rote, leisteten andere Künstler, die weniger "erhabene" Gefühle hatten, unermüdliche Arbeit und als Resultat dieser Arbeit können wir sagen, daß es ein russisches revolutionäres Plakat gibt. Es ist nicht sehr gut. Wir wollen es nicht behaupten. Es gibt aber keine besseren. Aber alles auf der Welt ist ja relativ. Und eine vielsagende Bewertung gaben die Weißen selbst: "Die Plakate der Informations- und Agitationsabteilung der Freiwilligen Armee waren jämmerlich im Vergleich zu den großartigen Plakaten der Bolschewisten, und doch arbeiteten in der künstlerischen Sektion Namen wie I.Bilibin und E.Lanceret". Das schreibt Alexander Drosdow, ein "Denikinscher Intellektueller" in seinen Erinnerungen: "Die Intelligenz am Don". (Archiv der russischen Revolution, herausgegeben von I.W.Hessen, 2.Band,S.53.) Also haben auch I.Bibilin und E.Lanceret, Künstler mit



Vladimir Kozlinkij:
Die Pariser Commune ist auferstanden unter dem roten Banner der Sowjets! 1921



Dmitri Moor:

Wrangel lebt noch - Nieder mit ihm ohne Gnade! 1920



Unbekannter Kstl.:

Der rote Soldat besiegt den faschistischen Drachen, 1941

satirische, farbige Zeichnungen, fast immer grell und beißend. Alle könnten sehr gut auch in einer illustrierten Zeitschrift oder in einer Zeitung untergebracht werden. Sie würden dadurch ihre Vorzüge nicht verlieren, denn sie besitzen nicht die charakteristischen Vorzüge des Plakates. Mehr "plakatmäßig" ist Moor. Manche seiner Blätter können trotz der beschränkten Zahl der Farben und der Einfachheit der Komposition für musterhaft gelten. So vor allem der Bogen: "Hast Du Dich schon freiwillig gemeldet?" Die Idee des Plakates ist einer englischen Lithographie der Kriegsperiode entlehnt, im Sinne der "Plakatmäßigkeit" übertrifft aber das Werk Moors das englische Original. Es seien ferner erwähnt die Plakate: "Tod dem Weltimperialismus", "Der Feind an den Toren", das Begrüßungsplakat zum Kongresse der Kommunistischen Internationale, eine ganze Serie Maiplakate, wie auch eine Reihe anderer. Hinsichtlich der Zahl der herausgegebenen Blätter stehen Moor und Deni "hors concours". In der Epoche des Kampfes schuf jeder von ihnen ungefähr hundert Blätter, die in vielen Millionen von Exemplaren gedruckt wurden.
Es können noch einige junge Künstler angeführt werden, die uns auch gelungene Plakatbogen gaben. So: N.Kohaut, N.Kotschergin, D.Melnikow, W.Tscheremnych. Der letztere ist außerordentlich talentvoll, nicht nur als "Plakatler", sondern auch als Meister der Karikatur. In letzter Zeit zeichnete Tscheremnych eine Reihe glänzender Blätter über das Thema des Hungers.

Welche Art ist nun die gesellschaftliche Funktion des Plakates?
Das Plakat ist vor allem und in erster Reihe ein Mittel der befristeten Agitation. Das Plakat ist eine Eintagsfliege. Es kann und es soll auch nicht länger als einige Tage leben. Wenn irgend eine Parole in die Massen geworfen werden soll, wenn ihre Aufmerksamkeit auf irgendein Ereignis gelenkt werden muß, wenn man ihnen einen Gedanken einhämmern will – da ist das Plakat unumschränkter Herr. Je kürzer, schlagender, einfacher die Parole ist, um so besser ist das Plakat, um so leichter ist es, das Plakat malerisch, leichtverständlich, eindrucksvoll zu machen. Zur Propaganda, zum Vorkauen von Fragen gibt es den volkstümlichen Holzschnitt, der in unserer Revolution gleichfalls mit bedeutendem Erfolge verwendet wurde. Das Plakat hingegen gehört gänzlich und ausschließlich auf das Gebiet der Agitation. Der Holzschnitt ist ein Bild zum gründlichen Anschauen. Mit dem Holzschnitt wird man sich ohne Eile, mit Gefühl, mit Verständnis und mit Bequemlichkeit befassen. Schleudert das Plakat eine Parole, einen Gedanken, oder Aufruf in die Massen, so erklärt der Holzschnitt langsam und gründlich, um was es sich handelt.
Das Plakat ist vorwiegend für die Stadt, der Holzschnitt für das Dorf; nicht umsonst war in der alten Zeit der Konsument und nicht selten auch der Schöpfer des Holzschnittes gerade der Dorfbewohner. Und es kann a priori behauptet werden, daß das revolutionäre Plakat hauptsächlich für die Städter und jene Teile der Masse der Roten Armee, die in der Stadt aufgewachsen sind, in Betracht kommt; das Dorf und die der Bauernschaft entstammenden Roten Soldaten werden aber den Holzschnitt vorziehen.
Sowohl die Plakate, als auch die Holzschnitte wurden



Vladimir Majakovskij

"feinem" Geschmack, nicht geholfen. Der Grund der Unvollkommenheit unseres revolutionären Plakates liegt nicht nur darin, daß unsere erstklassigen Maler sich lieber Träumereien von der Vergangenheit hingeben, als mit ihrem Pinsel der Revolution zu dienen. Lanceret und Bibilin, die mit ihrem Pinsel der Konterrevolution dienen wollten, konnten das Plakat nicht schaffen. Der Grund liegt also nicht hierin. Das Riesenland mit den unabsehbaren Ebenen, mit seinem schwachentwickelten Eisenbahnnetz, mit einem langsamen Lebenstempo, wie konnte es auch Künstler mit einem solchen Ungestüm der Nerven hervorbringen, wie es das Plakat erfordert? Unserer darstellenden Kunst gelang es noch nicht, den kinematographischen Trubel der Stadt wiederzugeben. Unsere Künstler tragen noch in bedeutendem Maße in ihrer Seele die langsame Beschaulichkeit des alten Lebens. Und erst in allerletzter Zeit versuchte der Futurismus, – ebenso ein Geschöpf des Industrialismus, wie das System Taylors – die tolle Dynamik der Stadt in die Kunst hineinzutragen.

СЕКТАНТ-КУЛАЦКАЯ ПЕТРУШКА

Michail Čeremnych:

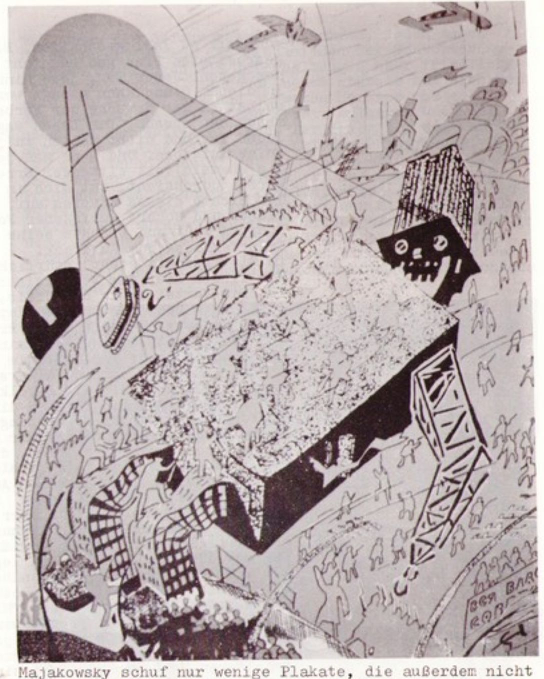
Der Bürokratismus ist die Marionette des Kulaken, 1930

Wenig Dynamik gab es in unserem Leben und wenig Dynamik zeigte sich auch in den Methoden unserer darstellenden Kunst. Von allen russischen Künstlern, die sich an das Plakat machten, trug im vollen Maße nur ein einziger – Majakowsky – dieses unersättliche Verlangen nach steter Bewegung in sich. Auf dem städtischen Pflaster aufgewachsen, Mensch der Straße und der lärmenden Plätze, auch selbst lärmend und breit wie ein Stadtplatz, ist er auch in seinen Gedichten hauptsächlich plakatartig. Der Straßenlärm und .ie Masse ist sein Lebenselement, halbe Worte kennt er nicht. Leute und Pferde sind bei ihm in ewiger Bewegung. Es ist daher nicht im mindesten verwunderlich, daß er die Natur des Plakates, dieses Kunstzweiges der Straße, der Stadtplätze und der Masse, dieses schreiende, tosende, betäubende, mit seinen grellen Farben blendende und mit der unerwarteten Originalität der Form überraschende Organ schärfer und richtiger begriff als alle andern.



Michail Čeremnych: Oktober 1917. Der Hammer des Proleten schlu zu, n. dat.

D. Mel'nikov:
Oktober 1917.
Der Riese Kapital
stürzt unter dem
Drucke der
Arbeitermassen,
undat. (ca. 1920)



Majakowsky schuf nur wenige Plakate, die außerdem nicht sehr weit verbreitet wurden. Sie wurden auf Linoleum geschnitten und in beschränkter Zahl (selten Zehntausend´) vervielfältigt.
Es wäre richtiger zu sagen, daß wir auf dem Gebiete der Plakatkunst nur Versuche haben. Bloß die ersten Schritte sind getan. Die Zukunft des russischen Plakates liegt noch vor uns. Es wird nicht im Atelier des Künstlers, nicht in den Künstlerschulen zu schaffen sein, sondern auf den Stadtplätzen, auf der Straße, mitten unter den Massen der Arbeiter und Roten Soldaten, diese selbst zur Teilnahme an der schöpferischen Arbeit heranziehend. Es darf nicht vergessen werden, daß es das revolutionäre Plakat mit den Volksmassen zu tun hat. Es wendet sich nicht an den bürgerlichen Intellektuellen, nicht an den vielerfahrenen Beschauer der Bildergalerien, nicht an den hauptstädtischen Ästheten, sondern an den Fabrikarbeiter, an den Roten Soldaten und an den Bauern vorm Pfluge.
Mehr als die anderen taten für das revolutionäre Plakat Moor und Deni. Deni ist ein glänzender Karikaturist. Gegenwärtig ist er ständiger Karikaturzeichner der "Prawda". Im allgemeinen ist ihm der Geist des Plakats fremd. Er gab eine Reihe großer, sehr interessanter Blätter, die aber meistens keine Plakate waren, in dem Sinne, wie wir das Plakat verstehen, sondern große

von Fall zu Fall geschaffen. Einen systematisch ausgearbeiteten Plan gab es nicht und es konnte auch keinen geben. Jeder Tag, jede Minute diktierte den Plan. In diesem Sinne kann gesagt werden, daß das Leben selbst in der Sprache der Farben und der Lithographiemaschinen sprach. Das Leben sagte, was es brauchte. Jeden Tag und nicht selten zu jeder Stunde stellte es seine Aufgaben. Und wenn man jetzt die bunten Bogen, die ehemals voll zittender Erregung und Kampfesfieber waren, durchsieht, tut sich in unseren Augen die ganze Geschichte dieses Kampfes auf. Das Plakat hielt in klarer und scharf umrissener Form seine schärfsten Etappen fest und brachte seine aufregenden Momente und Erfordernisse zum Ausdruck.
Im Mittelpunkte steht natürlich die Landesverteidigung. Wir finden hier die Verteidigung von Petrograd und Tula. Die Verteidigung des Urals, des Donezbeckens und ganz Sowjetrußlands vor den Imperialisten. Alle Etappen des Kampfes an den einzelnen Fronten sind hier widergespiegelt. Koltschak und Denikin, Wrangel, Polen und Finnland. Es gibt Plakate, die sich an die Ukrainer, an die Kosaken oder an die Völkerschaften des Kaukasus wenden: Plakate, die die Bevölkerung zur Waffenabgabe, zum freiwilligen Eintritt in die Rote Armee, in die Kavallerie oder zur Hilfeleistung für die verwundeten Roten Soldaten auffordern. Wir haben Plakate, die die Entente satirisch darstellen, den heimtückischen Angriff der Polen gegen die Ukraine geißeln und den Sinn der allgemeinen militärischen Ausbildung darlegen. Viele Plakate sind dem Kampfe gegen die Fahnenflüchtigen, der Enthüllung der Dorfwucherer, die ihre Getreidevorräte verborgen halten, den Grausamkeiten der Weißen und der Heuchelei der Pfaffen gewidmet. Als die erste Welle des bewaffneten Kampfes sich legte und die Republik wirtschaftlichen Fragen gegenüberstand (Epoche der Arbeitsarmee) behandelte eine Reihe von Plakaten Themen wirtschaftlichen Charakters. ("Mit der Waffe warfen wir den Feind nieder, mit Arbeit werden wir uns Brot beschaffen.") Hierher sind auch jene Plakate zu rechnen, die der in der Form eines allrussischen Subbotniks abgehaltenen Maifeier gewidmet sind. Endlich folgt eine Reihe von Plakaten über Fragen des Sanitätswesens und der Hygiene (Kampf gegen die Laus, Pferdepflege usw.), dann aufklärende Plakate über dörfliche Lesehallen, über das Buch als Verbreiter des Wissens, über den Kommunismus als den Leuchtturm, dem die Menschheit zustrebt.
In der europäischen Presse wurde unseren Plakaten nicht selten der Vorwurf der "Blutgier" gemacht. Es ist gewiß richtig, daß vom Pazifismus und von der Lehre, daß dem Übel durch Gewalt kein Widerstand geleistet werden darf, in diesen Plakaten auch mit dem Mikroskop nicht ein Körnchen zu finden ist. Aber nur Heuchler und Scheinheilige können uns den kriegerischen Geist dieser Plakate ernstlich als Schuld anrechnen. Durch sie sprach das Leben selbst mit seinem Blut und Tränen. Bürgerkriege wurden nie mit Glacéhandschuhen geführt. Zum Süßholzraspeln war die Zeit nicht geeignet. Und nicht das ist verwunderlich, daß ein beraubtes, an der Gurgel gepacktes, von allen Seiten mit Feinden umgebenes Proletariat zur Verteidigung "zur Axt griff", sondern es ist wunderzunehmen, daß dieses Volk, als man ihm für kurze Zeit Ruhe gab, die Möglichkeit fand, an Bücher, an Kunst, Aufklärung und Arbeit zu denken. Die Herren, die über unsere Blutgier sprechen, mögen unsere Plakate durchstudieren; sie werden sehen, daß wir jedes-

mal, wenn die Gefahr beseitigt schien, jeden Augenblick bereit waren, das Umschmieden der Schwerter zu Pflügen anzufangen und Unterhaltungen über friedliche Fragen anknüpften. Aber von neuem stürzte man sich von allen Seiten auf uns und schweren Herzens mußten wir den Gedanken an friedliche Arbeit entsagen und von neuem zu den Waffen greifen. Der Krieg ist eine harte Sache. Um vieles härter noch ist der Bürgerkrieg. Wer ist aber daran schuld? Wer Wind sät, wird Sturm ernten, und wenn uns jetzt die "Windsäer" auf den Mangel an Friedensliebe in unserer revolutionären Agitation hinweisen, so können wir zur Antwort nur mit den Achseln zucken. Wir würden über diese Friedensfreunde lachen, wenn wir an ihre Aufrichtigkeit glauben würden. Wir wissen aber vorzüglich, um was es sich handelt. Unsere Friedensfreunde sind nicht nur Menschenfresser, sondern auch Heuchler.



Adol'f Strachov: 8. März - Frauenemanzipationstag, 1920

Die härteste Etappe des Bürgerkrieges ist vorbei. Wird man uns in Ruhe lassen, so werden die Motive des erbarmlosen Vorgehens, die in unserem revolutionären Plakat erschallten, nicht neu auferstehen. Das Leben diktiert jetzt andere Worte. Sie ertönten auch früher, selbst am Höhepunkt des Kampfes, aber nur abgebrochen, schwach und verzagt, in den kurzen Momenten der Atempausen. Das sind die Motive der Arbeit, der Hebung der Volkswirtschaft, des Kampfes für die Aufklärung der Massen. All diese Motive haben einen nicht so sehr agitatorischen, außerordentlichen Charakter, als vielmehr den Charakter einer methodisch geführten Propaganda. Darum wird auch, denke ich, das Plakat seine Führerrolle dem Holzschnitt abtreten müssen, das den Mittelpunkt in unserer künstlerischen Agitation einzunehmen hat. Dieses Mittel ist auf eine langsamere, dafür aber tiefergehende Wirkung berechnet. Dieses Mittel hat in Rußland mit seiner riesig großen, des Lesens wenig kundigen Bevölkerung eine glänzende Zukunft. Der Holz-



Aleksej Kokorekin: Bist Du für die Frühjahrssaat bereit? 1932

schnitt ist vor allem interessant. Ist er künstlerisch mit Verständnis, d.h. anziehend, hinreißend gemacht, so ist er schon an und für sich von Wert. Man bewahrt ihn auf, stellt ihn in einen Rahmen und verziert damit den Wohnraum. Und weil das Holzschnittbild aufbewahrt wird, weil es als wertvolle Sache Aufmerksamkeit erregt, ist es für eine große Menge von Leuten eine ständige und dauernde Quelle von Eindrücken. Wird nach einem guten Plan eine geschickt zusammengestellte und künstlerisch ausgeführte Serie von Holzschnittbildern hergestellt, so wird dadurch eine riesige politisch aufklärende Arbeit geleistet werden können. Wir müssen uns an die Herstellung einer neuen Art des Holzschnittbildes machen, die den Erfordernissen unserer Epoche entspricht und mit deren Hilfe wir den Gedanken tief und auf ewig in das Bewußtsein breiter Volksmassen eingraben werden.

Q.: Russische Korrespondenz, Hamburg, 3. Jg. Bd. 2, Nr. 11-12, Nov.-Dez. 1922

Solomon Telingater:

Kukryniksy, Rechenschaftsausstellung für 6 Jahre, Plakat Staatsverlag der Kunst Moskau 1932



JOSEF ČAIKOV

N. TernovŽec (1934)

Unter den Bildhauern, die während der Periode der Sowjetmacht aufkamen und erstarkten, nimmt Joseph Tschaikow einen hervorragenden Platz ein. Die Sowjetöffentlichkeit kennt Tshaikow gut und schätzt ihn seit langem als energischen, begabten Organisator und Pädagogen; er war Professor der Kunsthochschule in Moskau und wurde später Dekan der Bildhauerfakultät. Wir sehen Tschaikow an der Spitze der "Gesellschaft russischer Bildhauer" und späterhin als Vorsitzenden des Moskauer Bildhauerverbandes. Er ist ständiges Mitglied von verschiedenen Ausschüssen, Jurys und Komitees.

Bei Erwähnung des Namens Tschaikow stellt sich das Bild des Künstlers und Neuerers ein, eines unermüdlichen Suchers, der bei einmal gefaßten Beschlüssen nicht stehenbleibt, sondern bestrebt ist, für den neuen, vom Sowjetleben geschaffenen Inhalt neue Formen zu finden. Wenn es in Tschaikows Entwicklung Momente gab, wo seine Experimente seine Kunst dem selbstherrlichen Neuerungstum der "linken" Künstler des Westens nahebrachten, so beobachten wir doch später, daß er den Entwicklungswegen der "linken" Kunst des Westens entsclossen den Rücken kehrt. Tschaikow strebt nach engerer Anknüpfung an das Leben; er will, daß seine Kunst das neue Bild der Wirklichkeit wiedergibt, daß sie deren Herold und Sprachrohr wird.



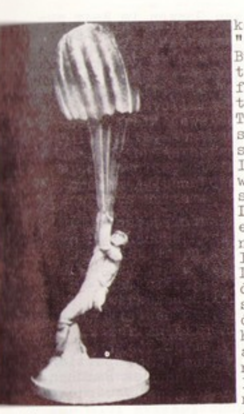
Čaikov: Skulptur, 1922/23, Berlin

Tschaikows Entwicklungsgang ist recht kompliziert. Die Vorkriegsjahre waren für ihn eine Lehrzeit (1) ; er war in der Provinz aufgewachsen, war in Kiew kaum mit Kunst in Berührung gekommen und gelangte nun als unreifer Jüngling nach Paris, wo er im Strudel morderner Kunstrichtungen einem so wenig umsichtigen Steuermann in die Hände geriet, wie Aronsohn war; die Jahre 1910 bis 1914, die Tschaikow arbeitend in Paris verbrachte, waren eine Epoche energischer Sturmangriffe junger Neuerer auf die Festungen der akademischen Kunst. Aber die "Kühnheit", die "Keckheit" der Jugend schreckte Tschaikow anfangs ab, der noch erfüllt war von der Pietät des Provinzlers für Kunstautoritäten. Im Atelier von Aronsohn und später in der "Ecole des Beaus Arts" und in der "Ecole des Arts Decoratifs" hört Tschaikow sämtliche Neuerungsversuche in Bausch und Bogen verdammen. Bald aber siegt die Berührung mit dem stürmisch fortschreitenden Alltagsleben, und der Bruch mit Aronsohn, mit dem Akademismus vollzieht sich. Jetzt wird Tschaikow durch die Tiefe und Aufrichtigkeit des Gefühls Rodins mitgerissen, wird von dem temperamentvollen Bourdelle angezogen, der gerade während dieser Jahre in die ersten Reihen der französischen Bildhauer aufrückt; aber die ruhige, beherrschte, rhythmisch ausgeglichene Kunst von Maillol läßt Tschaikow in diesen Jahren vollständig kalt.

Der Pariser Künstlerkreis, mit dem Tschaikow in Verbindung steht, erweitert sich allmählich; er nähert sich den Jungen, denen es vorbehalten ist, während des nächsten Jahrzehnts eine so hervorragende Rolle zu spielen: Modigliani, Archipenko, Lipschitz, Zadkin u.a. Aber unter diesen entschlossenen Gefährten macht Tschaikow noch immer den Eindruck eines "rechten" Akademikers. Die "revolutionäre" Pose, die herausfordernde Geste veranlassen den jungen Künstler, der nach restloser Aufrichtigkeit, nach einem tief wahrhaftigen Ausdruck seines Verhältnisses zur Natur strebt, noch immer, unwillkürlich auf der Hut zu sein.

Die Arbeiten der Pariser Periode zeugen von Tschai-

kows Unsicherheit und Schwankungen. Er geht von "ehrlich" ausgearbeiteten Porträts (Wolkensteins Büste) zu stilisierten Arbeiten über ("Mädchenbüste","Jünglingskopf"), obgleich er deutlich die Gefahr der Stilisierung im Kunstschaffen seiner Altersgenossen erkennt. Gleichzeitig begibt sich Tschaikow auf die Suche nach einem nationalen jüdischen Stil,- eine Aufgabe, die sich die jungen jüdischen Bildhauer in Paris dazumal stellten (Zadkin, Indenbaum, Orlowa). Von diesem Gesichtspunkt aus werden "Golus" und der "Kopf eines alten Juden" geschaffen.



Čaikov:
Fallschirmspringer
1932/33

Der Krieg setzte Tschaikows künstlerischer Tätigkeit ein Ende. Nach der Demobilisierung (1917) kehrt er nach Kiew zurück.

Im Auftrag des Kiewer Sowjets verfertigt Tschaikow Denkmäler von Marx und Liebknecht, die später von den Weißgardisten zerstört wurden. Die Arbeiten dieser Periode stellen ein gewisses Übergangsstadium dar; in ihnen überwindet Tschaikow die bei ihm vorhandenen Elemente der Stilisierung; wenn er nach Verallgemeinerung der Form und stärkstem Ausdruck strebt, nimmt er seine Zuflucht zur Deformation.

Im Jahre 1929 übersiedelt Tschaikow auf einige Zeit nach Moskau. Die Epoche des Kriegskommunismus war für die Kunst eine Periode des Sieges "linker" konstruktivistischer Richtungen; der abstrakte Formalismus findet seine kategorische Formulierung im Suprematismus von Malewitsch, im Ingenieurismus von Tatlin, im Konstruktivismus der Radtschenko, Wesnin und Popowa. Inmitten des Sturms von Ideen, Theorien und formalen Neuerungen erlebt Tschaikows Kunstschaffen eine durchgreifende und entschiedene Umwandlung; von der Suche nach "Expression", nach "Stil" wendet er sich plötzlich konstruktiven, formalen Versuchen zu.

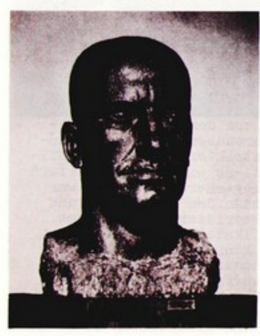
Aber er vermeidet von Anfang an, neue formale Probleme innerhalb der Grenzen des selbstherrlichen Formalismus und der Entfremdung von der Wirklichkeit aufzurollen. Tschaikow träumt von großartigen, verschiedene Arbeitsgebiete verkörpernden Werke; diese Skulpturen sollen aus für die betreffende Berufsart charakteristischem Material (Eisen, Beton, Draht, Sperrholz usw.) verfertigt werden. Sie sollen in den großen Werkstätten der Fabriken und Werke hergestellt werden und durch ihr ganzes Wesen mit der ringsum dröhnenden Produktion verknüpft sein. Ungeachtet seines außerhalb des Naturalistischen stehenden "konstruktivistischen" Stils sind die von Tschaikow geschaffenen Werke keine abstrakten Phantasien; diese Symbole der Arbeit wurden von einer Epoche diktiert, die in ihnen den Drang nach Industrialisierung und die Verehrung der Ingenieurkunst widerspiegelt. Daher die scharfe Schranke, die diese Richtung von den scheinbar analogen konstruktivistischen Versuchen des Westens unterscheidet, die im Kreis abstrakter, formal-ästhetischer Probleme steckenblieben. So wird der "Arbeiter" geschaffen, der für eine Eisengießerei bestimmt war und durch seine kompakten Formen den zähen Fluß und die Schwere des Eisens charakterisiert; ferner der "Brückenbauer", der "Elektrifikator" usw.(2).

Als Fortsetzung dieser Serie können die Entwürfe der im Jahr 1924 ausgeführten monumentalen Kompositionen betrachtet werden, - die Entwürfe der Denkmäler für Leckert und Swerdlow. Tschaikow ist bestrebt, ein System einander unterstützender und miteinander verknüpfter Formen der Skulptur und Architektur zu schaf-

fen, die zu einem einheitlichen Ganzen im Raum zusammengeschlossen sind. Alles wird von der Figur des Führers beherrscht. Als auf einen letzten Versuch zur Verknüpfung der Elemente der Skulptur und der abstrakten Architektur muß auch auf das Projekt des großartigen "Turms der Oktoberrevolution" hingewiesen werden (1927).
Übrigens tritt in der Lösung gerade dieser Komposition die Nichtübereinstimmung zwischen der abstrakten Geometrie der Architekturmotive und der realistisch behandelten Skulpturgestalt deutlich hervor.
Seit der Mitte der zwanziger Jahre zeigen sich neben der oben analysierten konstruktivistischen Serie neue Schaffenstendenzen bei Tschaikow. Der Künstler geht vom formalistischen Konstruktivismus zum konstruktiven Realismus über. In dieser neuen Orientierung Tschaikows zeigt sich jene zunehmende Tendenz zum Realismus, die in jenen Jahren in der Sowjetkunst zur Vorherrschaft gelangte.
Tschaikows Realismus glich recht wenig dem kleinlich registrierenden Naturalismus. Er kopiert die Natur nicht; von der Analyse der Natur ausgehend, "gliedert" und verallgemeinert er; wägt die Proportionen und das Verhältnis der Dimensionen in dem Bemühen, in dem Abbild die Grundidee des Werks auszudrücken. Seine Arbeiten bewahren die konstruktive Form und sind dabei von einer für den Künstler charakteristischen Spannkraft erfüllt. Diese Eigenschaften treten in einer Anzahl von ihm geschaffener Porträtbüsten hervor; in der ausdrucksvollen Büste von Michoels (3) (1924) ist der Kopf des Schauspielers gleichsam in künstlerischer Ekstase erhoben, die Formen treten scharf hervor. Tschaikow ist bemüht, die "Energiequelle" zu zeigen, die in Michoels strömt. In dem von Tschaikow im Jahr 1925 geschaffenen "Lenin" überrascht die erstaunliche Wiedergabe konzentrierten Willens, eiserner Überzeugungskraft. Die Statue des "Agitators"(1927) atmet Spannung und Zähigkeit. Hier ist alles voll Ausdruckskraft: die trotzig blickenden Augen, die markante Linie des Mundes, die vorgewölbte Brust, die den Revolver umklammernde Hand.

Neben diesen Arbeiten, die von starker Ausdruckskraft gekennzeichnet sind, zeigt sich auch eine Tendenz zu ruhiger, ausgeglichenerer Gestaltung. Diese Tendenz tritt sowohl in einer Anzahl figuraler Kompositionen als auch in den neuesten Porträtbüsten hervor: in dem "Frauenkopf"(1926), in der Porträtbüste Faworskis(1927, Holz), in dem "Frauenporträt" (1928, Bronze) usw. Tschaikow vermeidet Details und sucht in seinen Vorbildern die wesentlichen "großen" Züge, er erhebt, steigert gewissermaßen deren Bedeutung, er sublimiert sein Modell, das er dadurch aus seinem Milieu emporhebt. Seine Ausdrucksmittel sind die ruhigen, großen Skulpturmassen. Das Ziel, die Form in ihrer ganzen runden Fülle, ihrer klaren Logik und ihrer Gliederung wiederzugeben, leitet den Künstler bei der Schaffung einer Serie von weiblichen Akten: "Die Gehende" (1926, Bronze), "Die Badende" (1927,Bronze), "Weiblicher Torso" (1929) u.a. Diese massiven Gestalten erinnern an Maillol durch die Schwere ihrer Proportionen und die klare Gliederung der Gesamtheit. In diesen Arbeiten erkennen wir den Tschaikow, der die Methode des synthetisierenden Realismus gemeistert hat. Aber der ruhige Ton dieser Arbeiten, die Tendenz zum Selbstzweck, die formale Lösung der bildhauerischen Probleme sind ein fremdes

Čaikov: Majakovskij,
Granit 1940
(70 x 46 x 47cm)



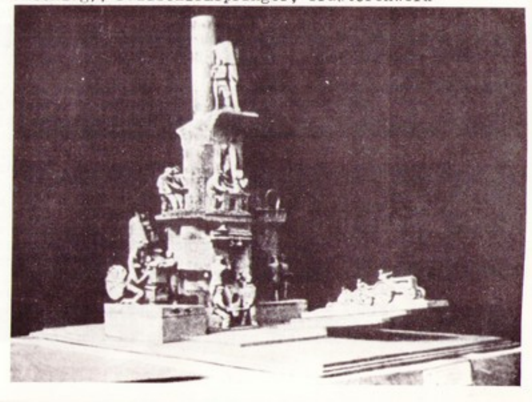
Element in der gespannten, immer nach Zusammenhängen des Lebens forschenden schöpferischen Praxis Tschaikows. Und in der Tat erkennen wir, daß die genannte Gruppe von Arbeiten als Übergangsstadium zu betrachten ist, als Periode einer für den Künstler notwendigen Kräftesammlung, als unvermeindlicher Anlauf zu schärfer ausgeprägten, "zeitgemäßen" Werken. Sowie Tschaikow die realistische Form gemeistert hat, wendet er sich wieder der Aufgabe zu, die er ehemals durch die Methode des konstruktivistischen Realismus zu lösen trachtete: er widmete sich dem Problem der Darstellung neuer, für die Gegenwart besonders charakteristischer Erscheinungen, aber nun schildert er nicht mehr in abstrakt schematischer Weise wie ehemals, sondern in lebensvollen Gestalten. Zwei Stoffe ziehen Tschaikow besonders an: der erste ist das Motiv der Körperkultur, das Motiv des proletarischen Sports; der zweite besteht aus dem Komplex von Erscheinungen, die aus dem großartigen Industrialisierungsprozeß der Sowjetunion entspringen. Tschaikow schafft eine gleichsam schwebende Gruppe: "Die Fußballspieler" (1927), deren Achse spiralförmig nach oben verläuft; den thematischen Mittelpunkt bildet der Kampf um den Ball. In dem später entstandenen Relief "Volley-ball" (1929) zeigt Tschaikow die dargestellte Szene von oben; er gibt die Gestalten des Vordergrunds durch eine Reihe kühner, höchst unerwarteter, verkürzter Schrägstellungen wieder und wendet bei der Behandlung der Figuren des Hintergrunds die Methode des Basreliefs an (4).
Dieser Sérle von Arbeiten stehen folgende Schöpfungen nahe: "Der Flieger", "Der Motorradfahrer", "Der Fallschirmspringer" u.a. Im "Motorradfahrer" ist die Verbundenheit zwischen Mensch und Maschine wiedergegeben und die führende Bedeutung des Menschen betont; im "Flieger", der am kühnsten verallgemeinerten Skulptur dieser Serie, versucht Tschaikow die äußerst schwierige Aufgabe zu lösen, einen Gleitflug darzustellen; in dem wirkungsvollen "Fallschirmspringer" (1932) ist das Aufwärtsstreben des Apparats wiedergegeben und das Bemühen des abwärtsschwebenden Fliegers, sich zu halten, auf der Erde Fuß zu fassen.
Am umfangreichsten wird das Problem der Verknüpfung von Mensch und Maschine im "Traktorenwerk" (1932) behandelt. Der Künstler macht den kühnen Versuch, ein Epos der modernen Fabrikarbeit zu schaffen, er zeigt den Komplex der vielgestaltigen Produktionsprozesse. Die Neuheit und Schwierigkeit dieser Aufgabe beweist wiederum die Tschaikow innewohnende Energie als Bahnbrecher, sein Bestreben, das wahre Bild der Epoche mit neuen, noch unerprobten Mitteln zu schildern.

Tschaikows Kunst zeugt deutlich davon, daß er ein Zeitgenosse großer technischer Erfindungen, großer Fortschritte und großer Triumphe der Ingenieurkunst ist. Aber in seinen letzten Arbeiten legt er den Akzent gerade auf den Menschen, auf den Proletarier, diesen lebendigen Faktor der gewaltigen sozialistischen Umgestaltung der Sowjetunion. In seinen komplizierten Gruppenkompositionen verleiht er dem Menschen führende Bedeutung. ("Das Traktorenwerk", "Die Rote Armee auf der Wacht", "Der Erbauer", "An der Werkbank").
Tschaikow ist bemüht, die neuen ihm gestellten Aufgaben äußerst prägnant, logisch, mit durchdachten

Mitteln zu lösen. Er ist ein "Rationalist", der sich klar Rechenschaft ablegt von den Aufgaben und Methoden seiner Kunst. Aber dieser Rationalismus ist unlösbar verknüpft mit dem Schwung und der Spannkraft, die Tschaikows Arbeiten so lebens- und ausdrucksvoll machen. Diese Ausdrucksfülle, diese Spannkraft beweisen, daß sein Kunstschaffen nicht die kalte, abstrakte Schöpfung eines in sich abgekapselten Ästheten und Formalisten ist, sondern das lebensvolle, zielbewußte Wirken eines Zeugen des großen Aufbaus des Sozialismus und aktiven Teilnehmers an ihm.

(1) Joseph Tschaikow wurde im Jahre 1888 als Sohn eines Handwerkers in Kiew geboren. Er beschäftigte sich mit Graphik und erprobte seine Kräfte in der Skulptur. Die Versuche des Jünglings erregten Aufmerksamkeit. Die "Gesellschaft zur Entwicklung der Handwerkerausbildung unter den Juden" setzte ihm ein kleines Stipendium aus und sandte ihn nach Paris zur Ausbildung in der Bildhauerkunst.
(2) Diese Serie von Entwürfen wurde in den Jahren 1920 - 1921 ausgeführt. Es ist Tschaikow nicht gelungen, auch nur eine dieser Arbeiten in ihrem eigentlichen großartigen Maßstab auszuführen. Die Arbeiten dieser Serie wurden durch Tschaikows Berliner Reise unterbrochen (1922 - 1923). Die in Berlin ausgeführten Arbeiten sind Tschaikows größter Tribut an den Formalismus des Westens ("Der Geiger", "Die Näherin", "Der Jongleur"). Die Arbeit in Deutschland befriedigte Tschaikow nicht, und er kehrte im Jahr 1923 nach Moskau zurück, wo er seither tätig ist.
(3) Michoels ist ein hervorragender Schauspieler, der später Regisseur im Moskauer Jüdischen Kammertheater wurde.
(4) Die gleiche Methode des Basreliefs für Figuren des Hintergrunds wendet er auch in seiner großen Komposition "Juden als Ackerbauer" an.

Q.: <u>Die bildende Kunst in der UdSSR</u>, Illustr. Sammelbd. WOKS, Schriftl. M. <u>Apletin</u>, Moskau 1934, H. 9-10, S. 155-160, m. d. Abbn. Brückenbauer (s. Umschlag), Fallschirmspringer, Traktorenwerk



<u>Čaikov</u>: Traktorenwerk

Moskau, 28. Dez. 1933

Anatolij Vasil'evič Lunačarskij

Der in dem Kurort Mentone verstorbene Botschafter der Sowjetunion in Spanien, Lunatscharski, wurde 1870 in Poltawa geboren.
Als 14jähriger machte er sich mit dem Marxismus bekannt und wurde bald Leiter einer illegalen Studentenorganisation, die alle Kiewer Studentenanstalten erfaßte.
17jährig trat Lunatscharski in die sozialdemokratische Organisation ein und arbeitete als Agitator und Propagandist unter den Kiewer Eisenbahnern. Von den zaristischen Behörden als "verdächtig" erklärt, war ihm der Weg zu den Universitäten der Hauptstadt verschlossen. Er reiste nach der Schweiz, wo er Wera Sassulitsch und Plechanow kennenlernte und Rosa Luxemburg begegnete. 1899 kehrte Lunatscharski nach Moskau zurück. Zusammen mit der Schwester Lenins, Elisarowa, arbeitete er als Agitator und Propagandist. Zweimal wurde er verhaftet und nach dem Norden verschickt.
In der Verbannung beschäftigte er sich intensiv mit literarischen Arbeiten und schrieb eine Reihe polemischer Studien, die ihn sehr bekannt machten.
1904 kam Lunatscharski nach Genf und wurde einer der aktivsten Bolschewiki im Redaktionskollegium des " Wperjod". Später arbeitete er am "Proletarier" mit, immer unter der Leitung Lenins. Auf dem dritten Parteitag in London referierte Lunatscharski über den bewaffneten Aufstand.
1905 reiste er nach Petersburg und leistete während der revolutionären Ereignisse eine große agitatorische und literarisch-revolutionäre Arbeit. Nach einer erneuten Verhaftung flüchtete er ins Ausland. 1907 nahm er als Vertreter der Bolschewiki am Stuttgarter Kongreß der II. Internationale teil.
Zusammen mit Bogdanow organisierte Lunatscharski die Gruppe "Wperjod". In dieser Periode beging Lunatscharski große politische Fehler, indem er die Idee der Vereinbarung der marxistischen Weltanschauung mit der Religion verteidigte. Er zog sich die vernichtende Kritik Lenins zu. (Lenins Buch "Materialismus und Empiriokritizismus" ist gegen diese idealistischen Abweichungen gerichtet. Die Red.)
Beim beginn des Weltkrieges nahm Lunatscharski eine internationalistische Stellung ein. 1917 kehrte er nach Rußland zurück und arbeitete zusammen mit den Bolschewiki. In den Julitagen wurde er von der Kerenski-Regierung verhaftet. In dieser Zeit kehrte er endgültig in die Reihen der Bolschewiki zurück.
Von 1917 bis 1922 war Lunatscharski Volkskommissar für Aufklärung der RSFSR. In dieser Eigenschaft nahm er als Vertreter der Sowjetunion an internationalen Konferenzen teil. 1929 wurde er Vorsitzender des Gelehrten-Komitees beim Zentralexekutivkomitee der Sowjetunion.
Lunatscharski war Mitglied der Kommunistischen Akademie und der Akademie der Wissenschaften der Sowjetunion; er war Direktor des Wissenschaftlichen Forschungsinstitutes für Literatur und Kunst.
Lunatscharski schrieb Dutzende hervorragende literarische und theoretische Werke. Er war ein glänzender Publizist und ein hervorragender Kenner der Kunstgeschichte und der Literatur. 1933 wurde er zum Botschafter der Sowjetunion für Spanien ernannt.
Lunatscharski war - schreibt der Volkskommissar für Aufklärung, Bubnow (sein Nachfolger in diesem Amt. Die Red.) - der erste Organisator und Sammler der

Lunačarskij ca. 1919



Sowjetkunst. In Lunatscharski verloren die Partei der Bolschewiki und die Arbeiterklasse einen der hervorragendsten Vertreter der Kraft und Schönheit der Sprache, einen einzigartigen Redner, talentierten Gelehrten und glänzenden Literaten.

Nachrufe und Erinnerungen

Die Moskauer Presse widmet der Erinnerung an Lunatscharski zahlreiche Beiträge.
Der Volkskommissar für Aufklärung, Bubnow, schreibt:
Mit dem Namen Lunatscharski verbindet sich die Geschichte des Aufbaus der sozialistischen Kultur unseres Landes. Er war der erste Volkskommissar für Aufklärung, den die Partei nach der Oktoberrevolution beauftragte, die neue Schule nach den Programmforderungen unserer Partei zu schaffen und im Leben zu verwirklichen.
Lunatscharski leistete in schwerster Zeit auf diesem Gebiet eine ungeheure Arbeit, mit der er das Fundament für den entfalteten Aufbau der sozialistischen, polytechnischen Schule legte.
Lunatscharski war ein Mensch von überaus gründlicher und vielseitiger Bildung mit großen wissenschaftlichen Kenntnissen auf den verschiedensten Gebieten des menschlichen Wissens.
Besonders bedeutsam sind seine Verdienste auf dem Gebiet der Kunst. Er war im vollen Sinne des Wortes der erste Organisator und Sammler der Sowjetkunst. Nicht nur als Leiter dieses wichtigen Abschnittes des sozialistischen Aufbaus, sondern auch als Kunsttheoretiker bereicherte er die junge marxistische Kunstwissenschaft.
Unter der Führung der Leninschen Partei kämpfte Lunatscharski im Laufe vieler Jahre gegen die Kräfte und Traditionen der alten Gesellschaft für die proletarische Revolution und den Kommunismus.
Die Witwe Lenins, Krupskaja, schreibt:
Ich hatte Gelegenheit, mit Lunatscharski an der Kulturfront zwölf Jahre zusammen zu arbeiten. Es waren die Jahre, in denen vor allem mit der alten bürgerlich-grundbesitzerlichen Einstellung gebrochen und der Boden für den Aufbau der neuen Volksbildung gesäubert werden mußte. Allseitig gebildet, war Lunatscharski ein leidenschafftlicher Agitator, der es verstand, mit der Flamme seiner Begeisterung die breiten Schichten der Aufklärungsarbeiter, die fortgeschrittensten Schichten des Proletariats zu führen.
Lunatscharski verband die Aufklärungsarbeit eng mit den Fragen der Kunst und legte der Amateurkunst besondere Bedeutung bei. Er war bestrebt, Wissen und Kunst in die Massen zu tragen. Für die Sache der Aufklärung im Lande der Sowjets hat Lunatscharski außergewöhnlich viel getan. Diesem Werke opferte er all seine Kräfte.
Die Leiter der Kommunistischen Akademie schreiben:
Lunatscharski vereinigte allen Reichtum der Weltkultur in sich und stellte deren Errungenschaften in den Dienst der von uns geschaffenen Kultur der sozialistischen Gesellschaft. Unübertroffen war Lunatscharski, wenn er von der Tribüne sprach. Er riß durch die Vielheit seiner Bilder und Vergleiche selbst seine Gegner mit und war einer der glänzendsten Redner unserer Zeit.
Zwölf Jahre leitete er das Volkskommissariat für Aufklärung der RSFSR. Fast bis zum heutigen Tage baute er unsere sozialistische Wissenschaft, sowohl in der Kommunistischen Akademie, als auch in der Akademie der

Wissenschaften und im Gelehrtenkomitee mitarbeitend, aus.
Während der Jahre des Bürgerkrieges bei der Bereisung der Fronten, als staatlicher Ankläger beim Prozeß gegen die Sozialrevolutionäre, als Vertreter der Sowjetunion auf den internationalen Abrüstungskonferenzen - überall schlug er die Feinde der Arbeiterklasse mit seinen flammenden, revolutionären, in ausgezeichneter künstlerischer Form ausgedrückten Gedanken.
Bucharin schreibt:
Lunatscharski war einer der begabtesten Menschen, die die Arbeiterklasse unseres Landes hervorgebracht hat. Er war wahrhaft ein glänzendes Talent, ein Mensch, außergewöhnlich, vielseitig begabt, von reicher Kulturerfahrung und glänzenden künstlerischen Fähigkeiten.

Lunatscharski besaß nicht jenen eisernen Charakter, jene Willensstärke und Standhaftigkeit, die unerläßlich für einen richtigen Führer von Millionen ist; er besaß auch nicht jene theoretische Tiefe und dialektische Logik, die das moderne Genie der proletarischen Revolution auszeichnen! Von weicher Künstlernatur, Schwankungen unterworfen, beanspruchte Lunatscharski niemals eine solche Rolle. In seiner politischen Biographie sind eine Reihe wirklich schwerer Fehler zu verzeichnen.
Nichts destoweniger durchschritt dieser Kämpfer unserer Partei sein ganzes Leben als einer der edelsten Ritter der proletarischen Revolution und zweifellos geht sein Name in die Geschichte als der Name eines feurigen Kämpfers und begeisterten Erbauers der sozialistischen Kultur ein.
Freigiebig, mit vollen Händen verteilte er jene Schätze, mit denen ihn die Natur im Überfluß ausgestattet hatte. Er war ein ausgezeichneter Redner mit mächtigem Redefluß und einer Stimme, deren Klang schon allein überzeugte, er war ein Künstler des Wortes mit zweifelloser Dichtergabe, ein Künstler mit ungemein feinem Gefühl, der sich in allen Gebieten der Kunst und der Musik bis zur Architektur wie der Fisch im Wasser zurecht fand. Seine politischen Arbeiten bleiben lange Zeit ein wertvoller Beitrag zur marxistischen Kunstwissenschaft.
Ein Plublizist und Philosoph mit hohem Gedankenflug und ungemein weitem Horizont, der in den letzten Jahren seine früheren Fehler überwand, den dialektischen Materialismus mit Kraft verteidigte, ein politischer Kämpfer feurigen Temperaments, ein großartiger Kulturorganisator, dessen Name allein schon lange das Symbol der Sowjetkultur, Aufklärung, Wissenschaft und Kunst war, ein Diplomat, der oft überaus verantwortungsvolle Parteiaufträge erfüllte - das war Lunatscharski. Er war eine ungeheure Kulturkraft, deren Verlust alle betrauern, denen das Sowjetland teuer ist.

Die Nachrufe der Weltpresse

Paris, 29.Dezember

Die ganze französische Presse bringt Bilder Lunatscharskis sowie seinen Lebenslauf, worin seine politische Rolle als Volksbildungskommisar, sowie auf internationalem Gebiet, als Delegierter der Sowjetunion auf der Abrüstungskonferenz hervorgehoben wird. Die Zeitungen betonen die große Bedeutung des Verstorbenen auf dem Gebiete der Wissenschaft und Kunst. "L'Ere nouvelle" schreibt:"Er war ein Mensch hoher Kultur und machte auf die Ausländer, denen das Glück beschert war, mit ihm zusammenzutreffen, tiefsten Eindruck." Die Zeitung drückt dann das "aufrichtigste Beileid der großen Re-

publik, die einen treuen Mitarbeiter verloren hat", aus. "Peuple" schreibt: "Lunatscharski spielte in der Kulturentwicklung der Sowjetunion eine große Rolle. Er war ein talentvoller Schriftsteller und Dichter und hinterläßt eine große Anzahl literarischer, philosophischer und sozialogischer Schriften, sowie eine Reihe von Theaterstücken." "La Republique" schreibt: " Lunatscharski liebte leidenschaftlich das Theater und tat zu seiner Erhaltung inmitten des Bürgerkrieges sehr viel. Er gab der Entwicklung der neuen Sowjetkunst befruchtenden Anstoß."
Die englischen Zeitungen heben bei der Mitteilung vom Tode Lunatscharski seine Verdienste um den kulturellen Aufbau der Sowjetunion hervor. "News Chronicle" schreibt einen Leitartikel, in dem es heißt: "Es läßt sich nicht leugnen, daß er durch das Volksbildungssystem, das er fast aus dem Chaos geschaffen hat, zur Festigung des bolschewistischen Staates außerordentlich viel beigetragen hat."
Die polnische Presse betont in ihren Nachrufen die Zugehörigkeit Lunatscharskis zur alten bolschewistischen Garde und seine großen Verdienste als Volkskommissar für Volksbildung.

Die Beisetzung Lunatscharskis am Roten Platz in Moskau

Moskau, 3. Januar 1934

Der Beisetzung Lunatscharskis am Roten Platz wohnten über 100000 Werktätige, Delegationen der Betriebe, Wissenschaftliche Institutionen, Schauspieler der Moskauer Theater, Schriftsteller und Künstler bei. Kalinin, Molotow, Kaganowitsch, Litwinow, Krestinski und andere Mitglieder der Regierung, sowie Vertreter des diplomatischen Korps nahmen ebenfalls am Begräbnis teil. Im Namen des Zentralkomitees der Kommunistischen Partei der Sowjetunion und der Regierung hielt der Volkskommissar für das Bildungswesen, Bubnow, die Trauerrede. Die Urne mit der Asche wurde in der Kreml-Mauer eingemauert. Nach einer dreifachen Gewehrsalve defilierten Truppenteile im feierlichen Marsch mit gesenkten Fahnen vorbei.

Q.: <u>Rundschau über Politik, Wirtschaft und Arbeiterbewegung</u>, Basel, Jg. 1934/ I, Nr. 2, S. 43/44.

DER SOZIALISTISCHE REALISMUS

A.V. Lunačarskij (Febr. 1933)

In deutscher Übersetzung von Vera Smirnoff (aus: Artikel über die Sowjetliteratur, Moskau 1958 /russ./) nach: Kunst und Literatur, Berlin/DDR, 15. Jg. H.7 (juli 1967), S. 728-747. Erstmals veröffentlicht in der Zeitschrift Sovetskij teatr, Nr. 2-3, 1933. Überarbeiteter Vortrag von Lunačarskij, gehalten im Februar 1933 auf dem II. Plenum des Organisationskomitees des Verbandes sowjetischer Schriftsteller der UdSSR.
Erstmals in deutscher Übersetzung auszugweise veröffentlicht unter dem Titel "Der Entwicklungsweg der Sowjetkunst" in der Zeitschrift Sowjetkultur im Aufbau, Moskau, Hrsg. v. V.O.K.S., 1933, H. 4, S. 28-32.
Die in 7 / gesetzten Teile des Vortrages entsprechen sinngemäß dieser deutschen Erstveröffentlichung. Ergänzungen in / / geben wörtlich die erste deutsche Übersetzung wieder.

Die Bedeutung des Vortrages liegt in der relativ frühen und expliziten Formulierung von Grundpositionen des sozialistischen Realismus, ein Terminus, der wortwörtlich von Lunačarskij verwendet wird. Lunačarskij zählt zu den Eigenschaften des sozialistischen Realismus Dynamik, Optimismus, Monumentalität, Utopie und Romantik. Außerordentlich bedeutsam ist seine Differenzierung von synthetischem (sozialistischen romantischen) Realismus und mime tischem (verneinenden naturalistischen) Realismus.

Red. DOKUMENTATIONEN

Zu allen Zeiten war die Kunst ein ideologischer gesellschaftlicher Überbau und spielte eine aktive Rolle im Klassenkampf. Die herrschenden Klassen benutzten sie bei der Errichtung einer Gesellschaft, die ihren Interessen entsprach; auch Klassen, die durch die historische Entwicklung im Gegensatz zur herrschenden Klasse standen, nahmen zur Kunst als Kampfmittel Zuflucht. Und die sogenannte "l'art pour l'art", die Kunst die das Leben flieht, die von den wirklichen Lebensproblemen sehr weit entfernt ist und diese sogar verachtet, die Kunst, die sich aktiv oder passiv, bewußt oder unbewußt von den sozialen Kräften abgrenzt, ist trotzdem eine soziale Kraft, die zuweilen sehr eindeutig und offen bestimmten Interessen dient.
Die marxistische Kunst- und Literaturwissenschaft verwarf die falsche Theorie, nach der die Kunst sich angeblich völlig vom gesellschaftlichen Leben loslösen kann. Wir stelten fest, daß auch die Loslösung vom gesellschaftlichen Leben eine bestimmte Einstellung zu diesem gesellschaftlichen Leben ist.
7Unsere Zeit ist die größte Zeit, die die Menschheit je gekannt hat. Unsere Zeit ist die Zeit des heroischen Kampfes für den Sozialismus, für jene Zukunft der Menschheit, die im Grunde genommen die einzige würdige Existenzform ist, und gegen jene Vergangenheit, die immer noch lebt und eine des Menschen unwürdige Existenzform darstellt./ Diese Vergangenheit ist noch nicht völlig vernichtet, sie klammert sich noch an das Leben und will unsere Zukunft erdrosseln. Der Tote greift nach dem Lebenden.
7Wir durchleben die größte weltumfassende Umwälzung/Umsturz/. Es bedarf der Anspannung absolut aller Kräfte des Landes, um das ihm von der Geschichte auferlegte Programm zu erfüllen. Von der Anspannung der Kräfte in diesem oder jenem Punkt oder, umgekehrt, von dem Nachlassen, dem Schwanken in irgendeinem Punkte können bedeutende Resultate abhängen, die sowohl den Zeitpunkt

des Sieges als vielleicht sogar auch die Kontinuität des Aufstiegs der Menschheit in ihre Zukunft beeinflussen können. Es gibt keinen einzigen Menschen, ganz gleich, welche Arbeit er verrichtet, der in diesem Sinne nicht Teilnehmer des allgemeinen Kampfes wäre. Je bewußter der Mensch ist, je intensiver er am sozialistischen Aufbau teilnimmt, um so mehr ist er ein lebendiges Kind seiner Zeit. Je weniger der Mensch unsere Aufgaben begreift, je gleichgültiger er sich ihnen gegenüber verhält, je mehr er sich gegen sie wehrt, sie sabotiert und ihnen schadet, um so mehr vertritt er die tote Kraft, die nach dem Lebenden greift.

Unsere Kunst kann nichts anderes sein als eine Kraft, die auf den allgemeinen Verlauf des Kampfes und des Aufbaus einen gewaltigen Einfluß ausübt.

Natürlich gibt es Vertreter der alten, überlebten Gruppen (unter ihnen einen Teil der kleinbürgerlichen Intelligenz), die es als eine Beschränkung ansehen, daß wir die gesamte Kunst als einen außerordentlich bedeutsamen Trupp unserer Armee des sozialistischen Kampfes und des sozialistischen Aufbaus betrachten. Sie sagen: "Wieso denn das, da sind die Menschheit, die Persönlichkeit, der Schöpfer, die Kunst - alle groß geschrieben - das ewige Thema, die Metaphysik... die unermeßliche Schönheit... Und plötzlich sollen wir alle zu einer Armee gehören und alle die Rotarmistenmütze tragen, wir alle sollen an einem strategischen Plan teilnehmen, der vielleicht sehr wichtig, aber doch zeitlich begrenzt und auf jeden Fall vergänglich ist, verglichen mit dem, dem die echten Genies dienten." Solche Gedankengänge beweißen das Unvermögen, historisch zu denken, denn die Frage steht ja in Wirklichkeit gar nicht so: "Müßte ich mich da nicht zu sehr begrenzen, mich zu sehr einschränken, um in den Rahmen hineinzupassen, den mir die herrschende Klasse unserer Zeit, das Proletariat, auferlegt" - sondern so: "Kranke ich nicht zu sehr am Individualismus, bin ich nicht noch so klein in diesem Individualismus, daß ich nicht imstande bin, in den Rahmen der proletarischen Revolution hineinzuwachsen und eine solche Einstellung zu den von ihr gestellten Aufgaben zu gewinnen, daß ich diese nicht bloß auf Befehl ausführe, sondern daß sie mich ganz durchdringen, daß mein ureigenes, mein persönliches Lied ein Lied zum Ruhme und Nutzen gerade dieser Aufgabe ist."

Ich glaube, diese kurze Einleitung zu meinem Vortrag erklärt für mein heutiges Thema erschöpfend genug unsere Auffassung von der gesellschaftlichen Bedeutung der Kunst.

Wenn das aber die Aufgabe unserer Kunst ist, dann können wir sagen, daß die Kunst des Proletariats und der mit ihm verbündeten Gruppen in ihrer Grundlage nicht anders als realistisch sein kann. Warum ist das so? Schon Plechanow stellte fest, daß alle aktiven Klassen realistisch sind. Marx sagte, daß wir berufen sind, die Welt nicht nur zu erkennen, sondern sie auch zu verändern. Aber selbst wenn man sich nur die Erkenntnis der Wirklichkeit zum Ziele setzt, so ist das allein schon Realismus.

Die Bourgeoisie war zu der Zeit, da sie in die Arena der Weltgeschichte trat und die Hegemonie erlangte, eine realistische Klasse. Am stärksten kam der bürgerliche Realismus in solchen Momenten der Herrschaft der Großbourgeoisie und der höheren Schichten der

mittleren Bougeoisie zum Ausdruck, in denen sie sich zufrieden fühlte, sei es, weil sie nahe daran war, zu siegen, sei es, weil sie bereits gesiegt hatte./ (Heute fehlt mir die Zeit, auf den Unterschied im Realismus dieser zwei Phasen in der historischen Entwicklung der Bourgeoisie einzugehen.)7Zu dieser Zeit begann die Entwicklung des klassischen bürgerlichen Realismus. Sein innerer Ton, seine Grundstimmung bestand in folgendem: Die Natur ist schön, das Leben ist gut, alles, vom Aufgang der Sonne über der Erde, auf der wir leben, bis zu einem Wasserkrug, neben dem ein Bund Zwiebeln und ein Stück Brot liegen, alles das ist gut, alles das ist schön. Die Aufgabe des Künstlers besteht darin, uns zu helfen, unsere Lebensumstände von ganzer Seele zu lieben: unser tägliches Dasein, unser Milieu, unsere Art zu denken, zu fühlen und zu erleben.

So /Es/ war die niederländische realistische Malerei, die Hegel und nach ihm Marx als eine sehr typische Form der realistischen Kunst ansahen.

Aber die selbstzufriedene Bourgeoisie konnte sich zu ihrer Umwelt nur statisch verhalten. Sie sagte einfach: Das Dasein ist gut./ In einer anderen Periode des Sieges der Bourgeoisie, als die Kriege der großen französischen Revolution abflauten und die Großbourgeoisie als der tatsächliche Herr die Macht übernahm, entstand ebenfalls ein Realismus. Gerade über diesen sagte Hippolyte Taine, der echte Bourgeois verlange vom Künstler, daß er ihn ganz ähnlich darstelle, daß er seinen Rock und seine Weste, seine schwere goldene Uhrkette, seine nicht weniger schwere Frau und seinen Lieblingsmops naturgetreu wiedergebe. Das ist ein statischer bejahender Realismus.

7Doch die Bourgeoisie ist keine einheitliche Klasse. Es gibt, wie Sie wissen, auch das Kleinbürgertum, das nicht mit dem Sieg der Großbourgeoisie zufrieden war, das in der revolutionären Epoche sein Banner hochhielt und manchmal ganz nahe an die Macht herankam, sie sogar vorübergehend in den Händen hatte, dann aber immer wieder durch den Lauf der Ereignisse zurückgedrängt wurde und sich ungewollt der harten Herrschaft der Großbourgeoisie unterwarf, wobei einige ihrer Schichten verschlungen wurden, denn das Kapital schreitet über die zertretenen Leichen der selbständigen Kleinproduzenten, kleinen Kaufleuten usw. hinweg. Das erzeugte beim Kleinbürgertum eine nachhaltige Schwermut, eine sehr große Enttäuschung. Der bürgerliche Realismus war dem Kleinbürgertum nur insoweit sympatisch, als er der alten feudalen Kultur entgegenwirkte, der bestrebt war, den Menschen in den Kerker der Standesunterschiede zu sperren und ihm durch allerlei Legenden, die sie für "Gottes Wort" ausgab, auch die letzte Hoffnung auf ein besseres Leben auf Erden zu nehmen. Das Kleinbürgertum ging zwar von dem allgemeinen bürgerlichen Realismus aus, schlug dabei aber andere Wege ein, die oft als verneinender /negierender/ Realismus bezeichnet worden sind. Besonders stark kam der verneinende Realismus in dem sogenannten Naturalismus des Kleinbürgertums zum Ausdruck. Die Führer dieser Strömung selbst deckten ihr Wesen treffend auf, indem sie sagten: Wir haben kein Programm. Und woher sollten sie es auch haben?/ Solche Schriftsteller wie Hugo, die ein Gemisch von Romantikern und Realisten waren, hatten vielleicht ein Programm, doch ihre Weltanschauung war ein durch

und durch falscher, aber kein wahrer Realismus.
Die Kleinbürger sagten: "Politik ist uns fremd, das Proletariat kann herumlärmen, denn es ist eine Massenklasse, wir aber sind Individualisten. Unsere Sache ist es, darüber zu schreiben, welche verzerrte Fratze die Welt hat. Unsere Sache ist es, zu schildern, welche gemeine Ordnung die Großbourgeoisie eingeführt hat, vielleicht in einem etwas karikaturistischen Ton, aber doch mit wissenschaftlicher Ehrlichkeit."
7So läuft also der verneinende Realismus in dem Teil, der rein naturalistisch ist, d.h. objektiv und außerordentlich ehrlich die bürgerliche Ordnung schildert, darauf hinaus, vor allem die negativen Seiten der Wirklichkeit zu beschreiben, denn die Wirklichkeit ist für diesen Teil der Bourgeoisie durchaus nicht rosig./ "Wir sind ganz und gar Gefangene der Bourgeoisie, wir verfluchen sie, wir stoßen echte Verzweiflungsschreie aus, können uns aber nicht befreien" - das ist das Leitmotiv des kleinbürgerlichen Naturalismus.
Betrachten wir die russischen literarischen Formen des Realismus, dann finden wir hier entweder den Liberalismus (Turgenjewsche Schule) oder den naturalistischen Realismus, der irgendeine Utopie widerspiegelt (wie bei Tolstoi), oder einen Realismus, der unter dem Einfluß eines stümperhaften, unförmigen Naturalismus steht, oder schließlich einen Realismus mit Flucht in die Romantik,eine unentschlossene Abkehr von der Wirklichkeit.
7Eine entschlossenere Abkehr von der Wirklichkeit ist die Romantik. Der Kern der bürgerlichen Romantik ist die Illusion, das Verlangen nach Illusion. Die Künstler und Theoretiker, die ehrlich genug sind, um sich einzugestehen, daß dies eine Illusion ist, schaffen eine "l'art pour l'art". Solche Leute sagen uns: "Ich fliehe vor der Wirklichkeit. Selbst wenn ich diese darstelle, interessiert mich dabei nicht das Objekt, sondern die Darstellung an sich, die Technik der Darstellung, mich interessiert die rein künstlerische Seite der Kunst." Offensichtlich ist die Wurzel dieser Abkehr von den realen Aufgaben der verneinende Realismus./ Und in der Tat schaffen Künstler dieser Art zuweilen realistische Werke, die das bürgerliche System anprangern (Flaubert). Es gibt auch solche, die sagen: "Es geht nicht so sehr um "l'art pour l'art" als vielmehr um die beruhigende, versöhnende, von der Politik wegführende Phantasie, diese herrliche Tochter des menschlichen Geistes, die Phantasie, die in das Reich der völlig freien Einbildung führt." Hier gibt es verschiedene Übergänge und Abstufungen.
Ein Beispiel für einen großen Phantasen ist E.Th.A.Hoffmann, der als verneinender Realist die Wirklichkeit satirisch darstellt, zugleich aber rein phantastische Typen in die Wirklichkeit einführt. Diese phantastischen Typen entstehen bei ihm im Leben durch Kaffee, Bier und Schnaps. Nehmen wir den Hoffmannschen Studenten - hier haben wir eine bohèmeartige Abkehr von der Wirklichkeit mit einem Lobgesang auf das Mansardenkaffee und auf lustige, frohliche Traumbilder. Sieht man darin eine Träumerei, dann ist das eine romantische Phantastik, die vom Leben ablenkt. Sieht man darin eine dem realen Leben entgegengesetzte,aber angeblich ebenfalls wirkliche Welt, dann verfällt man der Mystik, dann ist das das Streben, sich nicht auf die Wissenschaft, sondern auf"etwas anderes" zu stützen. Dieses "andere" ist außerordentlich machtvoll und endet, wie

Nietsche über Wagner sagte, mit dem Kniefall vor dem Kreuz.
7So umfaßt der Bereich der bürgerlichen Kunst den statischen Realismus, den verneinenden Realismus und den Wunsch, der Wirklichkeit verschiedene Abstufungen der romantischen Illusionen gegenüberzustellen.
Es gibt einzelne Ausnahmen, die an die Tendenzen der proletarischen Kunst erinnern. Verfasser solcher Werke waren die wenigen Repräsentanten der jungen Bourgeoisie die von dieser nicht zertreten worden waren, es waren nach Lenins Terminologie Anhänger der amerikanischen Entwicklungswege.
Worin besteht der sozialistische Realismus?
Vor allen Dingen ist er ebenfalls Realismus, Wirklichkeitstreue.
Wir lösen uns nicht von der Wirklichkeit. Wir sehen die Wirklichkeit als Arena für unsere Tätigkeit an, als Material, als Aufgabe. Aber dieser Realismus schildert die Menschheit mit allen dunklen Episoden, die es gegeben hat, mit allen Schrecken der feudalistischen oder bürgerlichen Sklaverei, der Grausamkeit des aufkommenden oder des um seine Existenz kämpfenden Kapitalismus. Wir wissen, daß diese Formationen unvermeidliche Stufen waren, auf denen die gesellschaftliche Entwicklung zu den Bedingungen fortschritt, die heute in unserer Union bestehen, dazu, daß die Menschheit in das Reich der Freiheit gelangt. Die kleinbürgerliche Ablehnung der Wirklichkeit, der scheinbare Kampf gegen Wirklichkeit durch Flucht in eine scheinbar freie Phantastik ist uns fremd.
Wir akzeptieren die Wirklichkeit, wir akzeptieren sie aber nicht statisch - wie könnten wir sie statisch akzeptieren? -, wir akzeptieren sie vor allem als Aufgabe, als Entwicklung.
Unser Realismus ist höchst dynamisch.
Der proletarische Realist beobachtet die Wirklichkeit und sieht, daß die Haupttriebkraft der Geschichte in ihrer Vergangenheit, Gegenwart und nächsten Zukunft der Klassenkampf ist./ Man kann sich natürlich auch einen sozialistischen Realisten vorstellen, dem das noch nicht ganz klar ist. Das wäre dann ein sozialistischer Realist im ersten Schuljahr, welches er, wie man hoffen will, bald hinter sich bringen wird, denn es ist ja gar nicht so schwierig, die Wahrheit zu erkennen, daß die ganze Geschichte der Menschheit, jedes Stück dieser Geschichte in den täglichen Ereignissen, im Leben jedes einzelnen Menschen von den Kraftlinien der Klassenwidersprüche durchdrungen ist (bedeutend schwierige ist es natürlich, die konkreten Erscheinungsformen dieses Grundgesetzes richtig zu erkennen).
7Der sozialistische Realist faßt die Wirklichkeit als Entwicklung, als Bewegung auf, die sich in ununterbrochenem Kampf der Widersprüche vollzieht. Er sieht sie aber nicht statisch und nicht fatalistisch: Er sieht sich selbst in dieser Entwicklung, in diesem Kampf, er bestimmt seine Klassenlage, seine Zugehörigkeit zu einer bestimmten Klasse oder seinen Weg zu dieser Klasse, er sieht sich selbst als aktive Kraft, die danach strebt, daß die Entwicklung so und nicht anders verläuft. Er sieht sich selbst einerseits als Ausdruck der historischen Entwicklung und andererseits als aktive Kraft, die den Verlauf dieser Entwicklung bestimmt./

Der menschewistische Fatalismus, der sich erdreistet,

sich für Marxismus auszugeben, jener Pseudomarxismus, den Marx mit keinem einzigen Tröpfchen Tinte, die er für seine Werke verbrauchte, verschuldet hat, ist im Grunde genommen, wenn nicht statisch, so doch fatalistisch und neigt deshalb dazu, den menschlichen Willen aus der Wirklichkeit auszuschließen. Der menschewistische Typ des Schriftstellers ist ein Schriftsteller, der zwar von der Entwicklung redet, aber nur "leidenschaftslos" und "objektiv".
Michailowski hatte seinerzeit behauptet, ein Marxist (er meinte einen revolutionären Marxisten) müsse leidenschaftslos sein, da er doch der Ansicht sei, daß sich alles nach bestimmten Gesetzen entwickle. Lenin erteilte ihm daraufhin eine vernichtende Abfuhr. Ein Kämpfer, der sieht, wo das Gute und wo das Böse ist, der sehr gut erkennt, welche Wege zu beschreiten sind, der weiß, wie man die noch unorganisierten Kräfte organisieren muß, um die Entwicklung zu beschleunigen und den Weg zu ebnen, ist erfüllt von Liebe und Haß, Zorn und Begeisterung, in ihm ist alles Gefühl.
Ein wahrhaft revolutionärer sozialistischer Realist ist ein Mensch mit starken Emotionen, und das verleiht seiner Kunst Glut und Farbenpracht.
Der sozialistische Realist kann kein Statiker und kein Fatalist sein, denn er ist erfüllt von Leidenschaft, er ist ein Kämpfer
Das bedeutet natürlich nicht, daß er in seine Werke unbedingt publizistische, rhetorische oder lyrische Momente einfügen müsse; er kann sehr objektiv sein und das Bild so malen, wie es ist, doch die innere Struktur des Bildes wird von der aktiven Erkenntnis der Wirklichkeit diktiert sein.



Tegnekunsten i Sovjetunionen, Social Kunst 6, Copenhagen 1931
Zeichn. A. Dejneka

7Man kann sich vorstellen, daß es Leute gibt - vielleicht gibt es sie unter uns, vielleicht aber auch nicht, was sehr erfreulich wäre -, die auch heute noch Realisten bürgerlichen Typs sind./ Sie können sich nicht mit der Wirklichkeit abfinden, sie können mit ihr nicht ins gleiche Horn blasen, weil die Wirklichkeit in unserem Lande sozialistisch ist und ein bürgerlicher Mensch mit ihr nicht ins gleiche Horn blasen kann. Also geraten sie in die Lage von unzufriedenen, unterdrückten Elementen. 7Was für eine Kunst würden sie denn schaffen? Sie würden künstlerische Protokolle, künstlerische Fotos vom Hinterhof unserer Revolution schaffen. Sie würden wie die Sau in Krylows Fabel erklären, sie hätten "den ganzen Hinterhof durchwühlt" und dort nichts Gutes gefunden. Zum "realistischen" Durchwühlen des Hinterhofes der Revolution ist der Augenblick des außerordentlich angespannten Kampfes, der Augenblick des unvollendeten Aufbaus, wo es noch viele unbebaute Flächen, viele nicht zu Ende gebaute Gebäude und viel Durcheinander gibt, für den bürgerlichen Realisten ein willkommener Augenblick. Er wird das alles statisch betrachten, "wie es ist."
Stellen Sie sich vor, es wird ein Haus gebaut, das nach seiner Fertigstellung ein herrlicher Palast werden soll. Aber der Palast ist noch nicht fertig gebaut, und Sie zeichnen das Haus so, wie es jetzt aussieht, und sagen dann: "Das ist euer Sozialismus - er hat nicht mal ein Dach." Sie werden natürlich ein Realist sein, denn Sie werden die Wahrheit sagen; aber es springt doch sofort ins Auge, daß diese Wahrheit in Wirklichkeit Unwahrheit ist. Die sozialistische Wahrheit kann nur der sagen, der weiß, was für ein

Haus gebaut und wie es gebaut wird, und der versteht, daß es auch ein Dach bekommen wird. Ein Mensch, der die Entwicklung nicht versteht, wird die Wahrheit niemals erkennen, weil die Wahrheit etwas ist, was sich selbst nicht ähnelt, sie verharrt nicht auf der Stelle, die Wahrheit fliegt, die Wahrheit ist Entwicklung, die Wahrheit ist Konflikt, die Wahrheit ist Kampf, die Wahrheit ist der morgige Tag, und so muß man sie sehen, und wer sie nicht so sieht, der ist ein bürgerlicher Realist und deshalb ein Pessimist, ein Nörgler und oft ein Gauner und Fälscher; auf jeden Fall ist er, gewollt oder ungewollt, ein Konterrevolutionär und Schädling. Er ist sich dessen manchmal selbst nicht bewußt und antwortet zuweilen auf die Forderung des Kommunisten, "die Wahrheit zu sagen": "Das ist doch die Wahrheit"; vielleicht empfindet er keinen konterrevolutionären Haß, vielleicht will er ein gutes Werk tun, wenn er die bittere Wahrheit ausspricht, aber diese Wahrheit enthält keine Analyse der Wirklichkeit in ihrer Entwicklung, und deshalb hat diese "Wahrheit" mit sozialistischen Realismus nicht gemein./ Vom Standpunkt des sozialistischen Realismus ist sie keine Wahrheit, sondern Irrealität, Lüge, ein Ersetzen des Lebens durch Verwestes.
7Kann es eine sozialistische Romantik geben? Wir sind doch mit der Wirklichkeit zufrieden, wir akzeptieren die Wirklichkeit - woher soll da die Romantik kommen?
Wie ich schon sagte, sind wir mit der Wirklichkeit zufrieden, weil sie Entwicklung ist, weil die Tendenzen ihrer Entwicklung uns nahestehen, weil wir mit ihnen gehen, weil diese Tendenzen in unseren Herzen leben. Wir billigen die Wirklichkeit, weil das Gestern und das Morgen im Heute im Kampfe stehen, weil wir Vertreter und Teilnehmer dieses Kampfes um das Morgen sind.
Aber gerade aus diesem Grunde sind wir mit der Wirklichkeit nicht ganz zufrieden./durchaus nicht "zufrieden"// Mit der Wirklichkeit, wie sie heute ist, sind wir oft unzufrieden, wir haben viele Feinde und auch viele Mitarbeiter und Verbündete, die unseren Aufgaben nicht immer gewachsen sind. Wir müssen die gegenwärtigen Schwierigkeiten sehen, denn wehe dem, der sich einbildet, wir befänden uns an einer solchen siegreichen Wende des Kampfes, daß wir die Hände in den Schoß legen können. Ein solcher Hochmut ist ebenso ein Verbrechen wie die Demut, die sagt "wie sollen wir das nur schaffen, was sind wir denn schon" und unter diesem Vorwand sich vor den großen Aufgaben drückt. Wir akzeptieren die Wirklichkeit in ihrer Bewegung, und wir wollen, daß sie sich rasch bewegt. 7Wir wollen ihre aktiven Kräfte so schnell wie nur möglich organisieren und soviel wie nur möglich zusammenschließen. Und dabei ist eine große Kraft in unseren Händen die Kunst./
Die Kunst besitzt die Fähigkeit, nicht nur zu orientieren, sondern auch zu formieren. Es geht nicht nur darum, daß der Künstler seiner ganzen Klasse zeigt, wie die Welt heute ist, sondern auch darum, daß er hilft, sich in der Wirklichkeit zurechtzufinden, daß er hilft, einen neuen Menschen zu erziehen. Deshalb will er das Entwicklungstempo der Wirklichkeit beschleunigen, und er kann durch sein künstlerisches Wirken ein ideologisches Zentrum schaffen, das über dieser Wirklichkeit steht, sie emporhebt und es ermöglicht, die Zukunft vorauszusehen und dadurch das Entwicklungstempo zu beschleunigen.
Diese Tatsache öffnet Elementen den Zugang, die,

strenggenommen, über die formalen Grenzen des Realismus hinausgehen, ihm aber im Grunde genommen gar nicht widersprechen, denn sie sind keine Flucht in die Welt der Illusionen, sondern eine der Möglichkeiten, die Wirklichkeit widerzuspiegeln, die reale Wirklichkeit in ihrer Entwicklung, in ihrer Zukunft.
Der monumentale Realismus verwendet realistische Elemente, er verbindet sie in einer künstlerischen Kombination, die zutiefst wahr ist und die durch Elemente und durch die Wechselwirkung von Elementen, die es in unserer Wirklichkeit gibt oder in ihr zu finden sind, völlig gerechtfertig ist. Er ist aber auch berechtigt, gigantische Gestalten zu schaffen, die es in der Wirklichkeit gar nicht gibt, die aber eine Personifizierung kollektiver Kräfte sind.
Sehr charakteristisch ist die große Achtung, die Marx vor Äschylus empfand. Äschylus war aber gerade ein Romantiker solchen Typs, wenn auch nicht in allen seinen Werken. Im "Prometheus" wollte Äschylus zeigen, daß sich selbst die größten Gegner der Aristokratie und ihrer gesellschaftlichen Moral letzten Endes vor ihr beugen mußten. Er wollte aber auch zeigen, daß der Feind der Aristokratie nicht irgendein erstbester kläglicher Feind ist, sondern ein großer Feind mit einer gewaltigen geistigen Kraft. Die angreifende Demokratie erschien ihm gefährlich, er wollte die Psychologie dieser Menschen begreifen, er bemühte sich, seinen Prometheus in seiner ganzen Größe zu gestalten, als einen Protestierenden, der den alten Grundfesten neue Begriffe vom Verstand, vom Guten und sogar von der Technik entgegenstellte. Deshalb stellte er seinen Prometheus im ersten Teil der Tragödie als hervorragende Gestalt dar. In der Wirklichkeit gab es so einen Helden nicht, der sowohl ein großer Techniker, Erfinder des Feuers war als auch ein Mensch, der seine Klasse unendlich liebte, und ein unnachgiebiger Rebell und Märtyrer; aber Äschylus vereinigte in der grandiosen Gestalt des Prometheus, einer Gestalt, die keineswegs illusorisch ist, alle Wesenszüge, die er bei den großen Persönlichkeiten seiner Zeit beobachten konnte.
Das Schicksal vernichtete ganze Teile der von Äschylus geplanten Trilogie und ließ nur ihren ersten Teil bestehen. Später schrieb Goethe einen Prometheus, und dieses Fragment ist sein revolutionärstes Werk. Auch Shelley schrieb einen Promotheus, jener Shelley, von dem Marx sagte, daß er durch und durch ein Revolutionär war.
Diese bürgerlichen Denker stellten in der grandiosen Gestalt des Prometheus alle Elemente dar, die damals die junge revolutionäre Bourgeoisie begeisterten.
/Warum also sollte es in unserer Kunst keine grandiosen synthetischen Gestalten geben, wenn nicht im Roman oder Drama, so in Opern oder bei den großen Massenaufführungen, bei denen Zehntausende von Menschen anwesend sind? Ist das kein Realismus? Ja, hier gibt es Elemente der Romantik, weil die Elemente nicht lebenswirklich kombiniert sind. Aber sie stellen die Wahrheit wahrheitsgetreu dar. Diese Wahrheit zeigt das innere Wesen der Entwicklung, dient als Banner, und es gibt keinen Grund, die Notwendigkeit einer solchen Kunst für uns zu verneinen./
Eine gewaltige Aufgabe besteht darin, den großen proletarischen Führer zu schildern. Dazu bedarf es eines sehr hohen weltanschaulichen Niveaus und eines sehr großen Talents. Aber auch Kollektive in Form von synthetischen Gestalten darzustellen, ist für einen bedeutenden Schriftsteller eine sehr wichtige und große Aufgabe.

Es gibt keine Gründe, die uns veranlassen, den Weg der künstlerischen Prognose auszuschalten. Denken wir daran, daß Lenin als einen schlechten Kommunisten bezeichnete, wer nicht zu träumen versteht.

Das bedeutet nicht, daß Lenin uns aufforderte, den Träumen Hoffmanns zu folgen. Lenins Traum ist ein wissenschaftlicher Traum, er ergibt sich aus der Wirklichkeit und ihren Tendenzen. Ist es nicht gesetzmäßig, daß das Proletariat in die Zukunft blicken will, daß es will, daß man ihm anschaulich zeigt, es fühlen läßt, was der echte, alles umfassende Kommunismus ist?

Der Dichter kann und muß das tun. Das ist schwer,und er kann sich dabei irren. Vielleicht stellen wir da, was in 25 und 50 Jahren sein wird, und die Menschen dieser Zeit werden sagen: "Wie haben die sich geirrt." Aber es geht darum, welche Bedeutung das für unsere Zeit hat.

Wir müssen versuchen, auf den Gipfel zu steigen und so weit wie nur möglich in die Zukunft zu blicken. Dabei spielt die Phantasie und die scheinbare Unwirklichkeit eine große Rolle, es können dabei Fehler unterlaufen, aber die Wahrheit kann und muß dabei zum Ausdruck kommen, und sie besteht vor allem darin, daß der Sieg des Proletariats, der Sieg der klassenlosen Gesellschaft und der großartigen Entfaltung der Persönlichkeit nur auf dem Boden der Kollektivität möglich ist. Und das ist die Wahrheit.

Sehr wichtig sind für uns Formen des verneinenden Realismus, die zu jeder Stufe der äußeren Unwahrscheinlichkeit übergehen können, vorausgesetzt, daß sie dabei die große innere realistische Wahrheit bewahren. Wir müssen den Feind mit Karikaturen, Satiren und Sarkasmus schlagen, ihn desorganisieren, ihn, wenn es geht, vor seinen eigenen Augen oder zumindest vor unseren Augen erniedrigen, ihm den Nimbus nehmen und ihm zeigen, wie lächerlich er ist.



Jefimov: Der Hakenkreuzbandit
n, Arbeiter-Kalender 1926

Wann lacht der Mensch? Er lacht, wenn er innerlich gesiegt hat, wenn er von seinem endgültigen Sieg überzeugt ist. Selbst ein Verurteilter, den man zum Galgen führt, kann über seine Richter lachen, und wenn sein Lachen so ist, daß auch andere verstehen, wie lächerlich diese Richter sind, dann bedeutet das, daß der Verurteilte moralisch gesiegt hat. So siegte Stschedrin über den damals mächtigen russischen Monarchismus, weil er zeigte, daß der Monarchismus innerlich besiegt war, daß er in seiner Krokodilsstärke und unmenschlichen Scheußlichkeit jämmerlich war. Ein solches Lachen kann nur böse sein. Und auch jetzt ist unser gegen den Feind gerichtetes Lachen böse, denn der Feind ist noch stark. In diesem Kampf mit Hilfe des Lachens sind wir berechtigt, den Feind karikaturistisch darzustellen. Niemand wundert sich doch darüber, wenn Jefimow oder ein anderer Karikaturist MacDonald in ganz überraschenden Situationen zeichnet, in denen er sich in Wirklichkeit niemals befunden hat. Wir wissen sehr gut, daß diese Karikaturen eine größere Wahrheit vermitteln als die beste Fotografie MacDonalds, denn durch die künstliche, unwahrscheinliche Situation bringt die Karikatur die innere Wahrheit klarer und schärfer zum Ausdruck als jedes andere künstlerische Verfahren.

Wir sehen also, daß neben der gigantischen Aufgabe des sozialistischen Realismus, völlig wirklichkeitsähnliche Darstellungen zu schaffen, vom tatsächlichen Objekt auszugehen und es genau zu beschreiben, es dabei aber so zu verdeutlichen, daß man in ihm deutlich die Entwicklung, die Bewegung und den Kampf spürt, auch eine

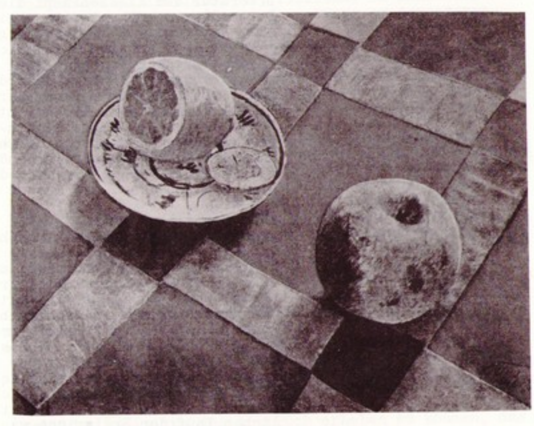
im Grunde genommen sozialistische Romantik möglich ist, die sich jedoch von der bürgerlichen Romantik kraß unterscheidet. Da unser Leben außerordentlich dynamisch ist, bringt sie solche Gebiete zur Geltung, in denen sowohl die Phantasie als auch die Stilisierung und alle möglichen Variationen der freien Behandlung der Wirklichkeit eine sehr große Rolle spielen./ /So sehen wir, daß neben der gigantischen Aufgabe des sozialistischen Realismus: eine völlige wahrheitsgemäße Darstellung zu geben, von dem wirklichen Objekt auszugehen und es genau zu schildern, es aufzuhellen, indes stets so, daß die Entwicklung, die Bewegung, der Kampf darin geführt werden muß, - daneben im wesentlichen eine sozialistische Romantik möglich ist, aber in einer solchen Form, die durchaus von der bürgerlichen Romantik verschieden ist. Infolge unserer ungeheuren Dynamik zieht sie solche Gebiete heran, in denen sowohl die Phantasie und die Stilisierung, als auch alle mögliche Freiheit des Umgehens mit der Wirklichkeit eine sehr große Rolle spielen./

Stellen Sie sich jetzt einmal vor, unter uns gibt es bürgerliche Romantiker - wenn es sie nicht gibt, dann ist es natürlich um so besser. Wenn man diesen sagt, der sozialistische Realismus lehne die Romantik gar nicht ab, dann greifen sie sofort diesen Gedanken auf: "So, Sie lehnen sie nicht ab? Wie schön. In diesem Fall muß ich sagen, daß mich in der Romantik das reine Spiel der Phantasie interessiert. Ich lasse meine Träume fliegen wie Tauben und besinge ihren Flug in den blauen Himmel." Oder einer sagt etwa gar: "Ganz richtig, der Realismus erfaßt nicht alles. Der Mensch hat doch eine Seele, und diese Seele behauptet gern, daß sie unsterblich sei - warum sollte man da nicht darüber sprechen, wenigstens ein bißchen? Realismus bleibt Realismus, aber es gibt auch die unsterbliche Seele oder, sagen wir, den Traum von der unsterblichen Seele. Bei uns besteht Religionsfreiheit, und wenn ich zum Beispiel zu der Schlußfolgerung komme, daß in der russisch-orthodoxen Kirche bei weitem nicht alles banal und veraltert ist, wie es schien, dann lassen Sie mich meine Anschauungen in künstlerischer Form darlegen." Es hängt von den Grenzen der Freiheit ab, die wir während des Kampfes gewähren können, wie streng wir uns zu derartigen "Romantikern" verhalten, und wenn der Staatsapparat es für notwendig hält, derartige Werke zuzulassen, oder diese vielleicht aus mangelndem Verständnis oder Mangel an Wachsamkeit (obwohl er sehr wachsam ist) zuläßt, dann muß ihnen auf jeden Fall die Kritik eine harte Abfuhr erteilen, denn dort, wo es nach einer derartigen Romantik riecht, riecht es auch nach Verwesung. Und nicht nur nach Verwesung. Die auf dem Friedhof liegenden Toten interessieren uns nicht, und selbst wenn diese Toten von ebensolchen Toten bestattet werden, sagen wir dazu nur: "Mögen die Toten ihre Toten begraben." Aber die Toten, die in den Dienstsesseln der Redaktionen herumsitzen und die, soll sie der Teufel holen, Romane oder Dramen schreiben, die ebenso tot sind wie sie selbst, sind doch Tote, die um sich herum Miasmen verbreiten, die das lebendige Leben vergiften. Nein, entschuldigen Sie, da darf man nicht tolerant sein.

/Der sozialistische Realismus ist ein umfangreiches Programm, er umfaßt viele verschiedenartige Methoden - solche, die wir schon meistern, und solche, die wir uns erst aneignen; aber er gehört ganz dem Kampf, er ist durch und durch ein Erbauer, er ist überzeugt von



Kuz'ma Petrov-Vodkin: Der Tod des Kommissars, Öl 1927



Kuz'ma Petrov-Vodkin: Stilleben, Öl 1930



Jurij Pimenov:

Arbeiter in der Theaterloge, Öl undat. (ca. 1935)

ier kommunistischen Zukunft der Menschheit, er glaubt an die Kraft des Proletariats, seiner Partei und seiner Führer, er begreift die große Bedeutung dieses ersten grundlegenden Kampfes und dieses ersten Aktes des weltweiten sozialistischen Aufbaus, der in unserem Lande vor sich geht./
Der statische Realismus und die idealistischen Tendenzen gedeihen außerhalb der Grenzen unserer Union, sie unterstützen das Böse in der Welt, sie sind das Gestern, sie sind unser Feind, und wir werden in dieser Richtung einen schonungslosen Kampf führen.
Es geht nicht darum, daß wir uns gegenseitig Vorwürfe machen, daß, sagen wir, in irgendeinem unserer Werke der Realismus nicht exakt genug befolgt und eine stilisierende Methode angewendet wurde - innerhalb unseres Lagers müssen wir einander achten und unterstützen. Es geht darum, daß unsere literarische Welt, unsere Welt der Kritik, ebenso wie unsere ganze Welt der Arbeit, wie unsere ganze kämpfende, sich im Aufbau befindliche Welt, sich zu einer Einheit gegen den gemeinsamen Feind zusammenschließen, ganz gleich, ob dieser Feind im Ausland oder hier lebt, oder ob er sich in uns selbst befindet. Denn wenn dieser Feind sich in uns selbst bemerkbar macht, wenn er uns statische Enttäuschung oder idealistische Flucht vor dem Leben einflößen will, dann müssen wir so handeln, wie Majakowski über einige seiner Lieder sagte: Diesem Feind treten wir auf die Gurgel. (Anm.)

7Einen ganz besonderen Platz in der Literatur /für die Sowjetkunst/nimmt die Dramatik ein./ Zu allen Zeiten, in denen sich der Klassenkampf verschärfte, trat die Dramatik in den Vordergrund, denn wenn die gesamte Literatur dem Klassenkampf dient, dann wirkt die Dramatik über das Theater am aktivsten. Das verstehen wir sehr gut, und wir können uns gegenüber dieser außergewöhnlichen Kraft nicht gleichgültig verhalten. Das Theater ist sehr anschaulich, im höchsten Grade anschaulich und deshalb außerordentlich emotional, es rührt stark an die Gefühle der Menschen. 7Darüber hinaus wirkt es direkt und unmittelbar auf große Kollektive, es vereint Tausende von Menschen in einem gleichen Eindruck, in gleichen Gefühlen. Das alles zwingt uns, dem Theater unsere besondere Aufmerksamkeit zu widmen, denn wir wollen doch die Wirkung der sozialistischen Kunst auf die Massen mit allen Mitteln erhöhen./
Ohne Dramatik ist das Theater undenkbar. Wenn wir uns genauer mit der Dramatik beschäftigen, dann sehen wir, daß sie mehr als jedes andere Gebiet der Kunst einen dialektischen Charakter besitzt, selbst bei den Klassikern, denen die Dialektik fremd ist. Beachten Sie bitte, ich habe nicht "dialektisch-materialistischer Charakter" gesagt, denn es gibt Stücke, die gar nicht materialistisch sind, aber immer sind sie mehr oder weniger und manchmal in sehr starkem Maße dialektisch. Ein Theaterstück entrollt vor dem Leser (aber vor allem vor dem Zuschauer) die Wirklichkeit, wie sie sich abspielt, es erzählt von ihr nicht episch, als von etwas Vergangenem, sondern gibt unmittelbar den kontinuierlichen Lauf der Ereignisse wieder. Schon Aristoteles sagte, ein Drama ohne Konflikt und Peripetien sei undenkbar. Ein Drama muß an einem Abend zu Ende gehen und muß als Ergebnis der dargestellten Konflikte eine Schlußfolgerung, einen künstlerischen Sinn, ein Resultat der Ereignisse geben, die vor unseren Augen vorbeigehuscht sind. Deshalb kann ein Theaterstück idea-

litisch oder materialistisch sein, aber es ist unbedingt dialektisch, denn es zeigt die Entwicklung durch den Kampf der Widersprüche. Stücke in denen es keine Entwicklung und keinen Zusammenstoß der Widersprüche gibt, sind einfach schlechte Stücke. Wenn ein solches Stück gefällt, so nicht deshalb, weil es ein gutes Drama ist, sondern deshalb, weil es vielleicht ein sehr gutes lyrisches Werk ist.
Da die sozialistische Kunst bestrebt ist, die Erscheinungen in ihrem Lauf, in ihren Konflikten und in den sich daraus ergebenden Schlußfolgerungen oder Prognosen darzustellen, entspricht keine andere künstlerische Form in einem solchen Maße dem Geist des sozialistischen Realismus wie gerade das Drama. Dabei ist der Klassencharakter der dramatischen Konflikte für uns ganz von selbst schon klar. Sie können sich zwischen verschiedenen Personen abspielen oder innerhalb ein und derselben Person, in einem Dialog oder Monolog. Wenn Sie aber bei einer handelnden Person "zwei Seelen in der Brust" wohnen sehen, so ist das der Kampf verschiedener sozialer Ideen, verschiedener Gefühlsstrukturen, und das entspricht bestimmten Ideen und Gefühlen der am Kampf beteiligten Klassen. Man könnte eine ganze Reihe bedeutender Kunstwerke von diesem Standpunkt aus analysieren, und immer würde man das feststellen. Solche Untersuchungen gehören zu den Aufgaben unserer Theater- und Literaturwissenschaft.
In diesem Zusammenhang möchte ich eine Frage aufwerfen, die uns nicht wenig erregt hat. Eine Zeitlang war es üblich zu behaupten, der Künstler, unter anderem auch der Bühnenautor, müsse eingehend den dialektischen Materialismus studieren, er müsse begreifen, welche Formen der dialektische Materialismus im künslerischen Schaffen annehme, und erst dann könne er dementsprechend auch schreiben. Natürlich ist ein solches Herangehen an dieses Problem völlig falsch. Erstens ist es falsch zu glauben, der sozialistische Realismus könne nur von Menschen gemeistert werden, welche die Philosophie des dialektischen Materialismus völlig beherrschen. Das würde bedeuten, daß man eine kleine Gruppe von Schriftstellern aussondert, die die marxistische Philosophie ausgezeichnet studiert haben (wenn es solche Schriftsteller gibt), und nur diese als "rechtgläubige" sozialistische Schriftsteller ansieht, im Vergleich zu denen alle anderen als Abtrünnige erscheinen. Das ist ganz falsch. Das Schaffen eines Schriftstellers des sozialistischen Realismus kann sich natürlich auf die gut studierte marxistisch-leninistische Theorie stützen. Aber man kann sich auch einen Menschen vorstellen, der leidenschaftlich von dem Wunsch beseelt ist, zu kämpfen, und der aktiv für den Sozialismus kämpft, obwohl er sehr wenig vom dialektischen Materialismus weiß. Wenn er die sozialistische Revolution, deren Praxis ihn völlig in ihren Bann geschlagen hat, künstlerisch darstellt, kann er instinktiv viele sehr wesentliche Züge unserer Wirklichkeit aufdecken. Dieser Mensch versteht klar, um was es in diesem Kampf geht, er stellt sich in diesem auf eine bestimmte Seite, ist aber philosophisch nicht gebildet genug, um den Anspruch erheben zu können, das Leben in seiner Ganzheit zu erfassen, wie es der dialektische Materialismus tut. Ein solcher Schriftsteller schreibt aus der einfachen Sicht der unmittelbaren Beobachtung. Aber wenn das von ihm Geschriebene von unserem proletarischen Stab, unserer Partei, gelesen

wird, kann es sich als ausgezeichnetes künstlerisches Halbfabrikat für eine exakte dialektisch-materialististische Schlußfolgerung erweisen.
Es kann also innerhalb der Literatur des sozialistischen Realismus sehr große Abstufungen geben.
Beherrscht ein Schriftsteller den dialektischen Materialismus auf den Gebieten der Soziologie und der Philosophie, so ist das sehr gut, außerordentlich gut. Man kann jeden nur beglückwünschen, der die Fähigkeit und die Möglichkeit besitzt, sich diese Methode anzueignen. Das bedeutet aber durchaus nicht, daß ein Künstler, ehe er schreibt, zuerst eine Menge Zeit aufwenden muß, um zu überlegen, wie er nach der Methode des dialektischen Materialismus schreiben und wie er die Gesetze der Dialektik auf das künstlerische Schaffen anwenden muß. Selbst ein Künstler, der auf dem Gebiet der Soziologie und der Philosophie bewandert ist, würde einen Fehler machen, würde er beim Schaffen ständig an die einzelnen Thesen des dialektischen Materialismus denken. Besonders verbreitet war bei uns die Fetischisierung der drei Punkte, jene Fetischisierung, die Lenin in den "Volksfreunden" so scharf verspottete. Es gibt ein schönes Märchen von Meyrink über den Tausendfüßler. Sie wissen,ein Tausendfüßler ist ein recht kompliziertes Geschöpf, das unzählige Beine hat; aber trotz dieser Kompliziertheit wird er mit seinen Lebensfunktionen ganz gut fertig. Einmal fragte ihn eine böswillige Kröte: "Sage mir doch - oh Verehrungswürdiger, wie es sein kann, daß du beim Gehen immer weißt, mit welchem Fuße du anfangen mußt, welcher der zweite sei, - und dann der dritte, - welcher dann kommt als vierter, als fünfter, als sechster, - ob der zehnte folgt oder hunderste, - was dabei der zweite macht un der siebente, ob er stehenbleibt oder weitergeht, - wenn du beim 917ten angelangt bist, den 700sten aufheben und den 39sten niedersetzen, den 1000sten biegen oder den vierten strecken sollst..." Der Tausendfüßler mußte so sehr darüber nachsinnen, daß er nicht mehr laufen konnte. Man soll dem schöpferischen Prozeß nicht seine Frische nehmen. Angenommen, Sie wollen vom Standpunkt Ihres sozialistischen Gewissens den einen oder anderen Vorgang künstlerisch fixieren, Sie wollen einen alltäglichen oder schönen Augenblick des Kampfes darstellen - sollten Sie da wirklich auf diese Aufgabe verzichten, weil Sie nicht wissen, wie man das "vermittels des dialektischen Materialismus" macht?
Tun Sie es, Genossen, auch wenn Sie sich den dialektischen Materialismus nicht völlig angeeignet haben. Wichtig ist, daß Sie ein revolutionäres Gefühl besitzen, daß Sie die Hauptaufgabe der Revolution in der jeweiligen Zeit verstehen, daß Sie künstlerische Klarheit besitzen und daß Sie einen Stil schreiben, der den Leser wirklich fesselt und Ihre Gedanken und Gefühle richtig widergibt. Natürlich ist dazu Wissen erforderlich - das Wissen um die revolutionäre Praxis, die der marxistisch-leninistischen Philosophie als Basis diente und die ihrerseits aus dieser Philosophie so viel Kraft schöpft; ohne dieses Wissen kann man die Wirklichkeit nicht richtig darstellen. Auch über die entsprechende literarische Technik muß man nachdenken, die die darzustellende Wirklichkeit adäquat zum Ausdruck bringen soll. Aber man darf in diesem Zusammenhang den fast schematischen Fragen nicht zu viel Platz einräumen.
Das heißt nicht, daß wir uns nicht dafür interessieren

sollen, wie der dialektische Materialismus in das künstlerische Schaffen Eingang fand oder sich einschaltete, wie er sich dort entwickelte, wie er in diesem Schaffen lebte und lebt. Dieses Problem zu klären ist sehr wichtig. Und natürlich gibt die Aneignung des dialektischen Materialismus einem Künstler sehr viel, wenn diese Aneignung in einer entsprechenden Erziehung des Denkens und einer entsprechenden geschlossenen Weltanschauung besteht. Wenn man aber stattdessen an jede Zeile, an jede Gestalt die Forderung nach "dialektischem Materialismus" stellt, dann erinnert man an die Kröte, die den Tausendfüßler ganz aus der Fassung brachte.
Die Aufgaben der Dramatik sind sehr groß, und groß sind auch ihre Möglichkeiten. Wir halten die sogenannten dramatischen Gattungen nicht für unumstößliche Kategorien und glauben auch nicht, daß sich unsere Dramatiker in ihrem Schaffen an die Gattungsunterschiede halten sollten. Nicht nur Tragödie, Komödie und Drama können sich gegenseitig durchdringen, auch epische und lyrische Elemente können im Drama leben. Trotzdem können wir von der alten Terminologie ausgehen und uns zum Beispiel fragen: Kann es eine sozialistische Tragödie geben?
Es kann sie nicht nur, es muß sie sogar geben. Marx sagte: Die großen Tragödiendichter der Vergangenheit zeigten die Leiden der abtretenden Klasse, der zerfallenden Klasse, die Tragödiendichter der neuen Zeit werden die Geburtswehen der neuen Welt zeigen. Wir haben in der Vergangenheit große Vorgänger, wir haben wunderbare Themen für Tragödien. Nehmen wir solche Helden wie Thomas Münzer, der so weit ging, wie es ihm seine Wirklichkeit erlaubte, und der sich auf die fortschrittlichsten Elemente der damaligen Gesellschaft stützte. Marx und Engels schrieben Lassalle, er hätte für die Tragödie nicht Sickingen, sondern Münzer wählen sollen. Warum sollte also ein Dramatiker unserer Zeit nicht die Tragödie Münzers wählen, warum sollte er nicht den heroischen Untergang der Helden der Bauernrevolutionen und der proletarischen Revolutionen der ersten Zeit zeigen, warum sollte er nicht statt eines vom Himmel gefallenden Helden, eines von der Erde losgelösten Genies einen Führer der Klasse darstellen, einen Führer jener Klasse, der es noch nicht beschieden war zu siegen, deren Teilniederlage aber, wie Marx von der Kommune sagte, das sichere Unterpfand für die kommunistischen Siege war. Das wäre ein Theaterstück, das eine höchst tragische Gestalt rühmt, eine Gestalt, die in uns starkes Mitgefühl und große Achtung hervorruft und uns zugleich neuen Mut einflößt. Je näher unserer Zeit die Epoche ist, aus der ein solcher Held kommt, um so weniger nutzlos ist sein Untergang, um so näher ist seine Wirklichkeit der Vollendung des Klassenkampfes, vor der wir unmittelbar stehen. Aber auch in unserer Zeit sind die Elemente des Tragischen noch nicht überlebt, sind doch Opfer nicht nur noch möglich, sondern auch notwendig. Notwendig waren die Opfer des Bürgerkrieges, notwendig sind die Opfer des Klassenkonflikts zwischen der alten und der neuen Welt, der sich in allen Ländern abspielt. Ständig werden Opfer gebraucht in unserem Kampf gegen die inneren Feinde, die heute erbitterten Widerstand leisten und die sich sogar in die sozialistischen Formen der neuen Lebensweise einschleichen und ihren Inhalt entstellen wollen. Es

geht hier um einen Kampf auf Leben und Tod. Unsere Aufgaben können unsere Kräfte übersteigen, sobald wir diese Kräfte nicht genügend anspannen. Den Opfern unseres Kampfes zu huldigen, die Opfer dieses heute siegreichen Kampfes darzustellen, ist deshalb zweifellos eine überaus wichtige Aufgabe und eine ausgezeichnete Basis für die zeitgenössische Tragödie.
Und die zeitgenössische Komödie? Einer unserer Theoretiker äußerte die Meinung, dem Proletariat sei der Humor fremd. Und in der Tat, was ist Humor? Das ist ein abgeschwächtes Lachen, das ist eine Stimmung, in der einem der, über den man lacht, sowohl lächerlich als auch bedauernswert erscheint, in der man ihn, obwohl man ihn auslacht, doch verstehen und ihm verzeihen muß. Und deshalb, so meinte der betreffende Genosse, brauchte die zaghafte und unentschlossene Kleinbourgeoisie kein Lachen, sondern Lächeln, sie brauchte keine Satire, sondern Humor. Das Proletariat aber sei schonungslos, und wenn es lacht, töte es mit seinem Gelächter.
Dieser Genosse gelangte zu der falschen Schlußfolgerung, weil er in seinen Überlegungen an ein isoliertes, abstraktes Proletariat und an von diesem isolierte Feinde dachte. In Wirklichkeit ist es nicht so. Das Proletariat, die führende Klasse, ist ein Erzieher. Es erzieht die arme und die mittlere Bauernschaft, es erzieht die ihm nahestehenden Landarbeiter, es erzieht die rückständigen Schichten in den eigenen Reihen, es erzieht sich selbst und erzieht die Intelligenz, die eine Erziehung bitter nötig hat, bis hin zu den gelehrtesten Akademiemitgliedern, die uns tausenderlei Dinge zum Beispiel in den Fragen der Elektrizität beibringen können, die wir wie das tägliche Brot brauchen; doch wenn es um die neue Lebensweise geht, um die Fragen unseres Staatsaufbaus, um den Kampf gegen die innerparteilichen Abweichungen, dann sind viele Akademiemitglieder wie Kinder und dazu noch wie Kinder, die glauben, daß es ihnen gezieme, "von Politik nichts zu verstehen". Ihnen zu beweisen, daß dieses Verhalten nicht gut, sondern sehr, sehr schlecht ist und daß sie wissen müssen, wie ihre großartigen Ideen und Arbeiten im Leben verwirklicht werden, wie diese Ideen mit den wichtigsten Problemen unserer Zeit verknüpft werden müssen - das ist Erziehungsarbeit. Und erziehen kann auch der Humor sehr gut.
Wenn so ein Bauernlümmel, unser eigener, guter, uns klassenmäßig verwandter Bauernlümmel in unsere Rote Kaserne kommt, so ein echter Tolpatsch, der von nichts eine Ahnung hat, der nichts kann und sich auf Schritt und Tritt blamiert, soll man sich da ihm gegenüber so ehrfurchtsvoll verhalten, daß man sich keinen Scherz über ihn erlaubt, oder soll man ihn so sarkastisch behandeln, daß er diese Kränkung niemals vergißt? Weder das eine noch das andere. Wenn man einmal gesehen hat, wie die proletarischen Rotarmisten mit den vom Lande einberufenen Rotarmisten umgehen, dann weiß man, was für eine große Rolle dabei der Humor spielt, wie prächtig sie Rückständigkeit und Unfähigkeit auslachen und wie erfolgreich diese Scherze die Menschen erziehen; sie erziehen so gut, daß der Bursche schon nach einem Monat wie umgewandelt ist, und das nicht nur durch den Einfluß des Lernens, sondern zuweilen auch durch den eines harten Wortes und in großem Maße durch den des Humors.
Gegenüber Klassen, die vom Proletariat erzogen werden,

gegenüber solchen Elementen innerhalb des Proletariats, die in ihrem Kern gut sind, ist der Humor ein ausgezeichneter Verbesserer. Eine humoristische Komödie, eine freundliche satirische Komödie, die auf die Mängel hinweist und lehrt, wie diese zu beseitigen sind, ist deshalb für den Menschen ein Spiegel, aber nicht ein Spiegel, der den Menschen so erschreckt, daß er nach einem Nagel und einem Strick zu suchen beginnt, sondern ein Spiegel, der ihm sagt, daß er sich waschen und rasieren muß.

Das ist eine im höchsten Grade nützliche Sache. Eine viel tiefere und wichtigere, als man vielleicht aus meinem scherzhaften Ton schließen könnte; die erzieherische Arbeit des Proletariats ist eine seiner wesentlichen Arbeiten. Es muß nicht nur eine Welt um sich herum verändern, sondern auch sich selbst. Die Veränderung der Menschen schafft die wichtigsten produktiven, kämpferischen Elemente der Wirklichkeit, und da man die Menschen mit Hilfe des Lachens verändern kann, eröffnet sich der Komödie ein weites Feld.

Die scharfe, sarkastische Komödie in ihren realistischen Formen übernehmen wir ganz, wenn wir Gestalten unserer Feinde so konkret wie nur möglich wiedergeben wollen, wobei wir sie so darstellen, daß ihre Fäulnis und Gemeinheit sichtbar wird, und man kann noch weiter gehen, bis zur schärfsten Karikatur und Hyperbel. Erinnern wir uns, wie Stschedrin zwei Generale auf eine unbewohnte Insel schickte und einen Bauern zu ihnen gesellte, um deutlicher das Verhältnis der parasitären, kommandierenden Klasse zu dem unterdrückten Bauern zu zeigen, der sie ernährt.

Unsere Komödie kann auch in die aristophanischen Formen der Komödie hinüberwachsen, d.h. das Phantastische in beliebigem Maße anwenden, um die Erscheinungen, die wir verspotten, besonders auffällig zu betonen.

Das Sittendrama war eine Zeitlang eine außerordentlich wichtige Devise und in gewissem Maße ein Prüfstein für die fortschrittliche Bourgeoisie. Es wurde der Tragödie mit ihren hochgestellten Helden gegenübergestellt; die Feudalherren glaubten, nur hochgestellte Personen könnten Helden der Tragödie sein, sonst wäre es keine Tragödie, weil das Leid und der Kampf von Plebejern keine hohen Gefühle hervorrufen könne. Das Sittendrama stellte der damaligen erniedrigenden Einstellung zu den niederen Klassen, die im Theater des Adels nur als Narren auf die Bühne gebracht wurden, den Ernst des täglichen bürgerlichen Lebens gegenüber. Im Mittelpunkt der dramatischen Handlung stand zum Beispiel die Tatsache, daß es für einen ehrbaren Bürger sehr schwierig ist, seine Tochter ohne Mitgift unter die Haube zu bringen. Je einfacher das Sujet war, um so mehr gefiel es dem kleinbürgerlichen Publikum.Das Drama,das nur den gewöhnlichen Alltag schildert, wird wohl kaum einen Platz in unserer Dramatik einnehmen, denn das Alltagsleben ist ein statisches Dasein, und wir könnten es nur als eine negative Erscheinung darstellen. Für Gogol waren Afanassi Iwanowitsch und Pulcherija Iwanowna Objekte eines gerührten Humors, für uns aber sind sie Abfälle des Lebens. Und wenn man sie schon bemitleiden wollte, dann müßte man sie von der tragischen Seite darstellen: Welche Verhältnisse brachten Menschen in einen solchen Zustand, in diese grauenvolle idiotische Gleichgültigkeit? Überhaupt, wenn wir das kleinbürgerliche Drama betrachten (und das "Leben und Treiben" ist ein Drama des Kleinbürgertums), dann lehnen wir diese Welt ent-

weder entschieden ab, oder wir wenden uns an sie mit einem bestimmten Appell. Deshalb muß sich bei uns das Sittendrama entweder in eine Komödie oder in eine Tragödie verwandeln.
Die nächste Frage ist das Problem der Bühnenwirksamkeit.
Das Theater als solches ist eine Kunst der großen Wahrhaftigkeit, denn es ist in der Lage, Erscheinungen zu vermitteln, die der Wirklichkeit erstaunlich ähnlich sind. Nicht von ungefähr hat man das Theater oft als lebendigen Spiegel des Lebens bezeichnet. Aber das Theater kann sich von der sogenannten Wirklichkeit auch weit entfernen. Wir müssen lernen, der Vorstellung äußerste Lebensfülle zu verleihen, ihr fast die vollständige Illusion der Wirklichkeit zu geben - wenn das dem im gegebenen Werk gestellte Ziel am besten dient. Aber zugleich dürfen wir uns nicht von der Phantasie auf der Bühne lossagen. Ein besonders anschauliches Beispiel hierfür ist die Oper. Wagner war auf diesem Gebiet ein großer Eroberer, und obwohl er auch ein großer Renegat war, bleibt er in dieser Hinsicht zweifellos ein wertvoller Lehrmeister. Das Wort und die Handlung gewinnen eine große Bedeutung, wenn die Musik sie beflügelt.
Die Musik spielt in der Oper die führende Rolle, sie ist aber auch eine Stütze für das Melodrama im eigentlichen Sinne dieses Wortes, d.h. das Drama, das starke Gefühle hervorrufen will und deshalb auf einer schroffen Gegenüberstellung fertiger Typen, auf scharfen typischen Konflikten und feierlichen Bühnensituationen aufgebaut ist. Doch dann muß der ganze Stil des Melodramas so sein, daß die Musik nicht dissonierend wirkt, nicht als etwas, das sich in den gewöhnlichen Alltag als Fremdkörper eingeschlichen hat, sondern sie muß etwas sein, das die Handlung wandelt und ergänzt.
Die Oper mit erhabenem Inhalt im Geiste Wagners (obwohl natürlich mit anderen Tendenzen) wird zweifellos einen wichtigen Platz im sowjetischen Theater einnehmen. Aber wohl kaum können wir eine realistische Oper von der Art der "Assja" gebrauchen, wo jedesmal, wenn einer singt "Das Essen ist serviert" oder "Die Pferde sind gesattelt", dies in allen möglichen Fiorituren mit Orchesterbegleitung geschieht. Aber dort, wo wir den Triumph des siegreichen Proletariats darstellen wollen - dort, bitte sehr, her mit der Musik, hier ist sie angebracht. Wir rufen doch die Musik auch auf den Roten Platz. Wenn wir den Konflikt zweier Prinzipien darstellen müssen, wenn wir das dunkle, negative, düstere, sklavische Prinzip dem hellen, revolutionären, stolzen, herausfordernden Prinzip gegenüberstellen wollen, dann kann uns nichts dabei so machtvoll helfen wie die Musik. Deshalb müssen die Komponisten zur engsten Zusammenarbeit mit den Dramenautoren aufgerufen werden.
Sehr wichtig ist das auch für die Komödie. Je mehr der Schauspieler überzeugen will, daß auf der Bühne alles so verläuft wie im Leben, um so weniger bedarf die Aufführung der Musik. Wenn aber ein satirisches Stück die Karikatur und die Hyperbel verwendet, dann ist es gut, wenn die Musik eingefügt wird, denn das Lachen ist im Verein mit diesem Vögelchen, das einen scharfen goldenen Schnabel hat, besonders vernichtend. Dieses Genre wird bei uns noch vernachlässigt. Ich hörte von vielen Komponisten, daß die Dramatiker es gar nicht beachten; sie sollten es aber tun.
Sehr wichtig ist die Frage der Beziehung zwischen dem Theater und der Dramatik.

Was ist die Dramatik? Die Dramatik ist ein Teil der Literatur. Was bedeutet uns die schöngeistige Literatur? Sie ist ein bestimmter, außerordentlich wichtiger gesellschaftlicher Akt des Denkens, Fühlens und Schaffens. In diesem Akt vollzieht die Gesellschaft durch ihre bestimmten Vertreter, ihre bestimmten Bevollmächtigten, die hierzu befähigt sind, den Akt der Selbsterkenntnis, der Selbstbeurteilung, der Selbstorganisation. Das ist ein gewaltiger, bewußter sozialer Akt.

Auch vor uns spielte die Dramatik diese Rolle, obwohl oft mit gemeinen Zielen oder nur schwach und unbewußt. Vor uns begegnen wir nur bei den Ideologen des amerikanischen Entwicklungsweges Formen, die uns mehr oder weniger nahe stehen.

Das ist die Dramatik. Und das Theater? Das Theater an sich, das Theater als solches (ohne Dramatik) ist eine Einrichtung, geschaffen zu dem Zwecke, durch die Organisierung von Aufführungen einen größtmöglichen Eindruck aufs Publikum zu erzielen.

Das "ideale Theater" ist ein Theater, das im Grunde genommen alles darstellen kann, was man sich wünscht, wie ein guter Plattenspieler: Die Platte, die man auflegt, spielt er. Ist er wirklich gut, dann wird er gut spielen, ist er schlecht, dann wird er schlecht spielen. Aber das Theater ist nicht so einfach wie ein Plattenspieler und ist natürlich in der Lage, mit seinen technischen und anderen Ausdrucksmitteln das, was es von der Dramatik bekommt, zu verarbeiten. Kann es aber selbst seine Aufgaben bestimmen? Nein, das kann es nicht. Die Bestimmung der Aufgaben ist schon eine der Funktionen der Dramatik. Wenn es im Theater einen Beleuchter gibt, der ein Drama geschrieben oder umgearbeitet hat, dann ist das nicht die Arbeit des Theaters, sondern des Beleuchters, der in sich den Dramatiker entdeckte. Bestimmen, was das Theater geben muß, kann nur die Dramatik, die dem Theater den sozialen Inhalt gibt. Das Theater als solches ist eine soziale Form. Bedeutet das, daß das Theater sich gegenüber der allgemeinen Arbeit zur Entwicklung unserer Dramatik gleichgültig verhalten soll? Daß Stanislawski, Tairow oder das Theater der Revolution sagen können: "Wir sind Leute der Form, wir geben der Dramatik die endgültige Form, die abgeschlossene Form. Also, ihr Dramatiker, gebt uns ein Stück, das man spielen kann, gebt uns ein Stück von hohem dramatischen Niveau, damit wir es interessant darstellen können." Mit Verlaub, so ist das nicht. Sowjetisches Bewußtsein muß unsere gesamte künstlerische Front besitzen.

Das Theater muß mit der sowjetischen revolutionäre Dramatik ein gemeinsames Leben führen, es muß sie suchen und ihr Wachstum fördern.

Das gesellschaftliche Klassenbewußtsein, das über die Dramatiker wirkt, schafft das, was wir als die dramatische Literatur des jeweiligen Jahrzehnts, des jeweiligen Jahres usw. bezeichnen können; das Theater ist bemüht, den sowjetischen Charakter dessen, was betont werden soll, zu verstärken, das hervorzuheben, was betont werden muß, und uns an die hier verborgenen Reichtümer so gut wie nur möglich heranzuführen oder Fehler zu korrigieren, und in dieser Hinsicht müssen Theater und Dramatiker in ein bestimmtes Wechselverhältnis zueinander treten. Engels sagte ganz deutlich, daß Musikinstrumente nicht nur deshalb geschaffen wurden, weil Komponisten neue Werke komponierten, sondern im

Gegenteil, Engels sagt das ganz deutlich, die Entwicklung der Menschheit blieb hinter den technischen Erfindungen zurück. Wenn ein Dramatiker das Theater kennt, entdeckt er viele neue Möglichkeiten für sein Schaffen. Man kann kein guter Dramatiker sein, wenn man das Theater nicht kennt, ebenso wie man kein vollwertiger Komponist sein kann, ohne die Musikinstrumente zu kennen. In diesem Sinne muß es eine bestimmte Wechselwirkung geben. Man muß aber stets daran denken, daß die Dramatik als sozialer Inhalt das ist, was das sowjetische Theater schafft; das sowjetische Theater als formale Erscheinung ist das, was der sowjetischen Dramatik die größtmögliche Ausdruckskraft verleihen soll. Wenn das Theater neue Formen schafft, ist das sehr gut, aber dazu bedarf es einer bestimmten Wechselwirkung, in der allein der soziale Inhalt führend sein kann, niemals aber die Form.

Was ist Neuerertum? Neuerertum ist das Finden solcher Wege oder Methoden, die bis dahin nicht gefunden waren, die man bis dahin nicht anwandte und die sich aus den neuen Aufgaben ergeben, die uns vor das eine oder anderer technische Problem stellen.

Und was ist Effekthascherei? Das ist das Streben, das Publikum als solches, außerhalb des Klassendenkens und der schöpferischen Arbeit betrachtet, das Publikum als Masse, mit irgendeinem Trick, mit irgendeiner Neuheit, die sich überhaupt nicht aus dem Wesen der Aufgabe ergibt, zu begeistern und zum Lachen zu bringen. Im ersten Falle ging es um eine vom Inhalt diktierte Aufgabe, im zweiten um eine leere, formale Aufgabe.

Der Dramatiker kann dem Theater sagen: "Auf der Bühne müssen gewaltige Menschenmassen erscheinen, so viele, wie man im Theater gar nicht zeigen kann. Wie soll man erreichen, daß die Massen, die der Zuschauer auf der Bühne sehen wird, den Eindruck erwecken, als sei eine tausendköpfige Menge anwesend? Wollen wir suchen, hier brauchen wir eine neue Methode." Das Theater muß dann helfen, der Regisseur, der Schauspieler müssen Neuerer sein, sie müssen suchen und finden. Wenn aber ein "Regisseur" als "freier Künstler" zu sich sagt: "Also, ich werde es mal so machen: Der Held wird ganz nahe an die Rampe treten und von dort aus mit ganzer Kraft einen Fußball in den Zuschauerraum schleudern, ohne jede Beziehung zur Handlung". - "Warum?" - "Weil das lustig, weil das einfach toll sein wird" - dann ist das natürlich ein Trick. Der Dramatiker wird mit Recht einen Schreck bekommen und protestieren: "Um Gottes willen, werfen Sie nicht, ich will Ideen werfen, und Sie werfen Bälle..." Man muß gestehen, daß wir selbst bei großen Meistern sehr häufig eine derartige Effekthascherei beobachten. Allerdings beobachten wir auch oft, daß sehr bedeutende Dramatiker technisch völlig hilflos sind.

Der Dramatiker muß dem Theater so nahe wie nur möglich stehen, das Theater muß das ganze Ausmaß seiner im Hinblick auf das Endresultat, die Aufführung, gleichberechtigten Zusammenarbeit spüren und sich dabei immer bewußt bleiben, daß das Drama, der soziale Inhalt, das führende Prinzip ist, dem das Theater sich anpassen muß, möglichst in genialer Weise.

Deshalb wäre es falsch, verschiedene Tricks aus den westeuropäischen Theatern allein deshalb zu übernehmen, weil sie äußerlich effektvoll sind, obwohl sie sich nicht nur keineswegs aus unserer Wirklichkeit ergeben, sondern ihr direkt widersprechen. Ein sowjeti-

scher Dramatiker kann nicht sagen: "In Europa ist man darauf verfallen, allerhand Tremoli und Passagen zu fabrizieren, also muß ich auch Tremoli und Passagen schreiben." Der Teufel soll das raffinierte westeuropäische Theater mit seiner "sich entwickelnden" Technik holen. Diese Technik ist meistens darauf gerichtet, "amüsanter zu sterben", wir aber wollen leben und schaffen.

Die Aufgaben der sowjetischen Dramatik können nur aktuelle Aufgaben sein. Man muß sich jedoch diese These sehr deutlich klar machen. Die wahren großen Kunstwerke sind selten in ganz kurzer Zeit entstanden. Allerdings schrieb Grillparzer sein bestes Stück, "Sappho", in 20 Tagen, während die Stücke, an denen er länger schrieb, weniger gut waren. Aber das ist bei weitem nicht immer so, dazu sind Besonderheiten im Schaffen erforderlich, die man selten bei einem Autor findet. Im großen und ganzen ist es für einen Schriftsteller sehr wichtig, das Geschriebene immer wieder durchzulesen, zu überprüfen, so zu bearbeiten, daß alles an seinem richtigen Platz steht. Das Leben eilt aber voran. Und da sagen unsere Dramatiker oft: "Wann soll ich da noch etwas überarbeiten, ich brauche einen inneren 'Kodak', ich knipse, und fertig, dann geht es zum Theater... Wenn das auch nicht vollkommen ist, so ist es doch sehr frisch."

Ein häufiger Mangel unserer Kritiker ist ihr enger Gesichtskreis: alles, was außerhalb des engen Kreises liegt, erachten sie als falsch. Man muß einen so weiten Gesichtskreis besitzen, daß man die ganze Vielfalt der Aufgaben erkennt.

Man kann sich ein Theater der kleinen Form vorstellen, das am Abend das zeigt, was am Morgen geschehen ist, man kann sich lebensvolle Komödien und Dramen vorstellen, in denen sich jeder Tag unseres Lebens widerspiegelt. Die große Kunst der sowjetischen Dramatik besteht darin, daß sie schnell arbeiten kann. Vor dieser Aufgabe können wir uns nicht drücken, wir brauchen solche Theaterstücke.

Eine Theaterreportage, auf dem Knie statt am Schreibtisch geschrieben, ist eine nützliche Sache, aber selten ist sie wirklich künstlerisch. Die Hast wird einem solchen journalistischen Dramatiker manchmal zum Verhängnis; andererseits ergab sich zuweilen aus dem Bedürfnis nach aktueller Beleuchtung des Materials, daß das Stück noch nicht fertig war, als die darin behandelte Frage schon einer anderen Lösung bedurfte, weil inzwischen eine neue Direktive erschienen war. Alle diese Umstände bringen in diese Form des publizistischen Theaters viel Nervosität.

Ich verurteile solche Menschen nicht. Es ist sehr wichtig, die neu auftauchenden Aufgaben zu verfolgen und sofort darauf zu reagieren. Viel schlimmer handeln jene, die hartnäckig auf ihren irrigen Positionen verharren, obwohl das Falsche dieser Positionen genügend geklärt worden ist. Ich weise nur auf Schwierigkeiten hin, die ein Moment-Schriftsteller zu überwinden hat.

Wie sollen sich aber die Schriftsteller verhalten, die große, ernste Werke schreiben? Heißt das, daß es ihr Schicksal ist, immer hinter der Zeit zurückzubleiben? Nein, Genossen, so ist das nicht. Wenn man mit der Eisenbahn fährt, huschen die kleinen Steinchen, die dicht an den Gleisen liegen, am Auge vorüber, leuchten kurz auf und verschwimmen zu einer Linie. Der Eisenbahndamm oder ein Baum dagegen fliegen so vorüber,

daß man ihre Konturen erkennt. Und noch weiter entfernt stehen Berge, die sehr lange im Blickfeld bleiben, weil sie größer sind und über die Landschaft hinausragen. Es gibt viele Probleme, die über unser Jahr, unser Jahrzehnt oder unser Jahrhundert hinausragen, und auf sie müssen wir unsere künstlerische Aufmerksamkeit lenken.

Man muß große Gemälde malen können. Lenin, ein Mensch, der wie kein anderer schnell zu denken vermochte, der die Revolution organisierte, der es immer verstand, das vorüberstürmende Leben am richtigen Kettenglied zu fassen, gebrauchte in unserer Politik den Ausdruck: "Ernstlich und für lange". Jene Dinge, die wir ernstlich und für lange tun - und solche gibt es viele - müssen ernstlich und für lange bearbeitet werden. Der Dramatiker muß sie in Dramen behandeln, die ernsthaft sind und die eine lange Lebensdauer besitzen. Es ist eine nicht vertretbare Situation, wenn Theater darüber klagen, daß es an Theaterstücken mangelt, oder wenn sie sagen, es gibt zwar ein gutes Stück, aber das ist vom vorigen Jahr. Wir besitzen schon heute eine Reihe von Lösungen dramatischer Probleme, die nicht vorübergehender Natur sind, und die Arbeit des Dramatikers muß sich in dieser Richtung nach Kräften verstärken. Man muß aber daran denken, daß diese Arbeit in keiner Weise die Notwendigkeit beseitigt, sehr schnell auf die Tagesereignisse zu reagieren. Einige der aktuellen, schnell geschriebenen Werke werden noch lange in der Kunst lebendig bleiben, wenn ihr Autor künstlerische Meisterschaft und politisches Feingefühl besitzt, die ihm geholfen haben, in einem kleinen, prägnanten Stück einen wichtigen Moment unseres Kampfes widerzuspiegeln. Wenn man sagt, das sei schwierig, so ist das richtig. Ein Zeugnis nicht etwa für die Unbilden unserer Zeit, sondern für die eigene Ohnmacht wird der ablegen, der in "Demut" verfällt und unter deren Deckmantel versucht, sich dieser grundlegenden Aufgabe zu entziehen. Diese Aufgabe ist notwendig, und sie wird gelöst werden...

Von diesem Standpunkt aus ist es außerordentlich wichtig zu begreifen, daß die allgemeinen Aufgaben, von denen ich sprach, für jede Zeit auf eine besondere Weise festgelegt und konkretisiert werden. Ich meine damit nicht die konkreten Aufgaben des heutigen Tages im eigentlichen Sinne, ich meine die Aufgaben jenes Zeitabschnitts, in dem wir leben, jener Phase des Kampfes, in der wir uns befinden.

Erstens befinden wir uns in einer besonderen Phase der Konflikte mit unserem Feind. Der Weltkapitalismus zeigt sich äußerst nervös; obwohl er am Krepieren ist, kämpft er energisch und wutentbrannt und sucht einen Ausweg aus seiner Lage. Man muß verstehen, was Lenin meinte, wenn er sagte, daß es keine fatal ausweglosen Situationen gibt. Wenn der Feind sich in einem schlechten Zustand befindet, wenn er am Sterben und Röcheln ist, dann hoffe nicht darauf, daß er von selbst stirbt, sondern versetze ihm den Todesstoß, sonst wird er wieder aufleben und dich erschlagen.

7Wir befinden uns immer im Kampf und stellen nicht bloß fest. Wenn also unsere Welt sich unter Qualen entwickelt und ihre Welt unter Qualen zerfällt, dann müssen wir das dramatisch darstellen. Was kann es dramatisch Wirksameres geben: zwei Welten, die sich in einem solchen Zustand befinden und sich dazu noch auf das letzte Gefecht vorbereiten.L Unsere Feinde werden ihre Waffen

nicht freiwillig niederlegen, vielleicht fallen sie ihnen in dem Moment, in dem sie diese gegen uns erheben, aus der Hand, aber vielleicht auch nicht, der Konflikt bleibt so und so bestehen. Das ist eine Aufgabe für unsere Verteidigungskunst im weitesten Sinne dieses Wortes, nicht nur im Sinne des Dienstes in der Armee als unserem besten und wichtigsten Verteidigungsinstrument. Nein, auch das ganze Tempo des sozialistischen Aufbaus ist Front.
Es kann kein Plenum des ZK der Kommunistischen Partei oder keine Sitzung irgendeines großen Sowjetkongresses oder Parteitages geben, von dem ein Dramatiker sagen könnte: "Na, wissen Sie, die sprechen da von Politik, und ich bin gerade dabei, mein Drama fertig zu schreiben, und überhaupt geht mich das gar nichts an, ich habe andere Litzen an meinem Rock." Wenn die Partei über die grundlegenden Momente des Lebens spricht, dann ist das ein Signal für die ganze Front des proletarischen Kampfes. Wer ein Teil dieser Front und ein würdiger Kämpfer dieser Front sein will, der sucht fieberhaft, was sich daraus für ihn ergibt.
Den Kräften der feindlichen Klassen steht das wachsenden sozialistische Bewußtsein der Massen gegenüber, 7jener tiefgreifende Fortschritt, der heute als wahres Zentrum der Kräftekonzentration deutlich wird, das Wachsen des sozialistischen Eigentums und das Wachsen der Erkenntnis, /steigendes Bewußtsein der Massen/ daß die sozialistische Wirtschaft festigen und alle reich machen heißt. /Der sozialistische Mensch spricht:/ Ich bin reich, weil die Union der Sowjetrepubliken reich ist, weil für mich der Magnitostroi gebaut wird; das Plus und Minus meines Lebens hängt von den Erfolgen und Mißerfolgen des Aufbaus ab, und deshalb leide ich und freue mich mit ihnen und gebe mein ganzes Leben dafür hin. Man muß die Menschen, die heute schon Vorbilder des sozialistischen Bewußtseins sind, hoch erheben, damit ihr Beispiel all denen zur sozialistischen Geburt verhilft, die sich noch nicht vom Joch der alten sklavischen Gefühle, Gedanken und Gewohnheiten befreit haben./
Ich bin nur auf die wichtigste Aufgabe eingegangen. Engels war ein guter Kommunist. Auch er träumte. Allerdings träumte er nicht so: Wie sehr wünschte ich,daß jeder Dramatiker keinen einzigen Akt schreibt, ohne vorher überlegt zu haben, wie dabei der dialektische Materialismus angewendet werden kann. Aber er sagte, daß er von solchen dramatischen Werken träume, die voller Lebendigkeit und Fülle sind, so wie die wahrheitsgetreuen, überzeugenden, mitreißenden Werke Shakespeares, andererseits aber durchdrungen sind vom Verständnis des historischen Inhalts, den sie darstellen. Und weiter fügte er hinzu: Das wird vielleicht nicht einmal durch die Deutschen erreicht werden. Ja, das wird wohl nicht zuerst durch die Deutschen erreicht werden, sondern durch uns. Eine gewisse Tendenz dahin ist bei uns bereits zu beobachten.
Wir sind, wie wir alle wissen, ein Frontabschnitt, eine Abteilung von Kämpfern für den Sozialismus. Über dieser Front wehen die Siegesfahnen. Auf einer der Fahnen steht geschrieben: "Kampf für Wissenschaft und Technik."

Die Dramatik muß um die Wissenschaft kämpfen, denn der Dramatiker, der die Wirklichkeit nicht kennt, wird oberflächlich und farblos schreiben. Er muß um die Technik kämpfen, denn sonst kann er der Wirklichkeit nicht Ausdruck verleihen, wird er in seinem Schaffen

kein echter Meister. Wir kämpfen um Wissenschaft und Technik, um das Niveau unseres spezifischen Gebietes zu erhöhen und dieses Gebiet in den allgemeinen Dienst des Sozialismus zu stellen.

/In künftigen Zeiten, wenn der endgültige Sieg errungen sein wird, werden unsere Nachkommen mit größter Bewunderung im Buch der Geschichte unseres Lebens blättern. Und dann sollen nicht nur die Ideen unserer Denker und Führer, nicht nur die Siege unserer Massen, nicht nur die durch unsere sozialistische Arbeit geschaffene Technik Denkmal unserer großen Übergangsperiode sein, sondern auch unsere großen Kunstwerke, unsere Dramen, die auch dann noch in den Theatern gespielt werden, um mit der Stimme der Epoche über ihre Geschichte zu erzählen./

Anm.: /(A. Lunatscharskij gibt an dieser Stelle eine glänzende Analyse des Dramas als künstlerischer Form, die am meisten dem Geist des sozialistischen Realismus entspricht, soweit sich dieser bemüht, die Erscheinungen in ihrem Verlauf, in ihren Konflikten, in ihren Resultaten oder in Prognosen darzustellen)./

Gesellschaft zum Studium des neuen Russland

Lunatscharski

VIERZEHN JAHRE KULTURAUFBAU IN DER SOWJETUNION

Donnerstag, 19. Nov 1931
20 Uhr

Curiohaus (Grosser Saal)

SAAL Mitte RM. 3.- 5. Reihe Nr. 01

Eintrittskarte, Hamburg 1931

Die Kulturaufgaben der Arbeiterklasse. Allgemeinmenschliche Kultur und Klassenkultur. Vorbem. v. R. Berlin-Wilmersdorf (Vlg. der Wochenschrift "Die Aktion", Franz Pfempfert) 1919 (= Der Rote Hahn,
1919 Bd. 36).

Proletarische Kultur, in: Die Gemeinschaft. Dokumente der geistigen Weltwende. Hg. v. Ludwig Rubiner. Potsdam o. J. (ca. 1919), S. 263 - 274.

Public Education In Soviet Russia, in: The Communist International, Moscow, Nr. 2 (June 1, 1919), S. 217 - 219; Nr. 4 (Aug 1, 1919), S. 61 - 67.

Self-Education Of the Workers. London 1919. (7Ss.)

Art Aims Of the Soviet Government, in: Living Age, New York, Oct 2, 1920, S. 21 - 23.

1920 Der Proletkult und die kulturelle Sowjetarbeit, in: Russische Korrespondenz, 1. Jg. Nr. 10, Juli 1920, S. 96 - 97.

Die kommunistische Propaganda und der Volksunterricht; Die Stellung der Lehrer (3. Okt. 1919), in: Das Kulturwerk Sowjet - Rußlands. Wien (Vlg. der Kommunistischen Partei Deutschösterreichs) 1920, S. 25 - 28 u. S. 41 - 45.

Die Sowjetmacht und die Denkmäler des Altertums, in: Die Rote Fahne, Berlin, 1920 Nr. 113.

Tempel oder Werkstatt. Wien 1920.

Die Kommunistische Internationale und die Intellektuellen, in: Die Kommunistische Internationale, Moskau, 2. Jg. Nr. 16/17 (1920) S. 81 - 84.

Working-Class Culture, in: The Plebs, London, Oct 1920, S. 157 - 162; Nov 1920, S. 189 - 192. (geschr. 1918)

1921 Revolutionäre Aufklärung, in: Russische Korrespondenz, 2. Jg. Bd. 1, Nr. 1/2, Jan./Febr. 1921.

1922 Fünf Jahre Revolution, in Die Kommunistische Internationale, Moskau, 4. Jg. 1922, Nr. 23.

1923 Osnovy pozitivnoj ėstetiki (Grundlagen einer positiven Ästhetik). /Neuauflage/ Moskva, Petrograd 1923 / 1. Aufl. 1903/.

1924 The Theatrical Situation In Soviet Russia In 1923. In: Huntly Carter, The New Theatre and Cinema Of Soviet Russia, London 1924, S. 261 - 265.

1925 Der befreite Don Quichotte. Ein Schauspiel in 9 Bildern und einem Epilog. A. d. Russ. v. I. Gotz. Berlin (Volksbühnen Vlg.) 1925.

Prinzipien der Kunstpolitik in Russland; Der junge Maler Mironow, in: Das neue Russland, Berlin, 2. Jg. (1925) H. 5/6.
(Weitere Beitr. v. L. in dieser Zeitschr. 4. Jg. H. 1/2; 5. Jg. H. 3; 5. Jg. H. 5, H. 11/12; u. a.)

1926 Anatole France, in: Daily Worker, New York, Weekly Suppl., Nov 20, 1926.

Art and the Four Stages Of Socialism, in: Daily Worker, New York, Weekly Suppl., Oct 16, 1926.

Kultur und Kunst im neuen Russland, in: Die neue Rundschau, Berlin u. Leipzig, 37. Jg. H. 1, Jan. 1926, S. 19 - 32.

Lenin and Art, in: Daily Worker, New York, Weekly Suppl., Nov 27, 1926.

Odin iz sdvigov v iskusstvovedenii (Einer der Umschwünge in der Kunstwissenschaft), in: Vestnik Kommunističeskoj Akademii, Moskva 1926, kn. 15, S. 85 - 107.

1928 Art and Marxism, in: Modern Quarterly, Baltimore, Jg. V (1928), S. 73 - 77.

Beiträge zu W. Astrow, A. Slepkow, J. Thomas (Hg.), Illustrierte Geschichte der russischen Revolution 1917, Berlin (Neuer Deutscher Verlag) 1928 (Repr. Frankfurt a. M. 1970).

1929 Der russische Revolutionsfilm. Zürich (Orell Füssli -Vlg.) 1929. (16 Ss. u. 74 Tfln.)

The Role Of Education In the Struggle With Religion. In: Jerome Davis (ed), Labor Speaks For Itself On Religion, 1929, S. 177 - 184.

1930 Vorwort zu Otto Rühle, Illustrierte Kultur- und Sittengeschichte des Proletariats, Berlin (Neuer Deutscher Verlag) 1930, S. X - XIII (Repr. Frankfurt a. M. 1971).

1931 Bernard Shaw, Our Guest (Izvestia, July 21, 1931) in: Moscow News, Moscow, July 23, 1931; auch in: Labour Monthly, London, Sept 1931, S. 580 - 582.

Friče - iskusstvoved (Friče als Kunstwissenschaftler). In: Marksistskoe iskusstvoznanie i V. M. Friče. Moskva 1931, S. 36 - 50.

Für die Hellenisten, in: Der Querschnitt, Berlin, XI. Jg. H. 12, Ende Dez. 1931, S. 811 - 814.

1932 Gorky On His Forty Year Jubilee, in: V. O. K. S., Moscow, 1932, Nr. 5/6, S. 72 - 80.

Marxism and Art, in: New Masses, New York, Nov 1932, S. 12 - 14.

1933 Der Entwicklungsweg der Sowjetkunst (Aus der Rede auf dem 2. Plenum des Organisationskomitees des Sowjetschriftstellerverbandes (Febr. 1933)), in: Sowjetkultur im Aufbau, Moskau, Hg. v. WOKS (VOKS), Jg. 1933, H. 4, S. 28 - 33.
s. DOKUMENTATIONEN 2

Lenin o monumental'noj propaganda (Lenin über die



Monumentalpropaganda), in: Literaturnaja gazeta, Nr. 4/5 v. 29. Jan. 1933.

Monumental'naja agitacija (Monumentalagitation). In: I. Máca (Red.), Sovetskoe iskusstvo za 15 let. Materialy i dokumentacija (15 Jahre Sowjetkunst. Materialien und Dokumentation). Moskva, Leningrad 1933, S. 27, 29.

On Dostoyevsky, in: International Literature, Moscow, 1933, Nr. 5, S. 119 - 121.

Problems Of Soviet Theatre; On Socialist Realism, Literature and the Theatre, in: International Literature, Moscow, 1933, Nr. 3, S. 88 - 96.

Stanislavsky, the Theatre and the Revolution, in: International Theatre, Moscow, 1933, Nr. 4, S. 26 - 28.
Repr. in: International Literature, Moscow, 1938, Nr. 10/11, S. 151 - 158.

Stilprobleme der sozialistischen Kunst, in: Das internationale Theater, Jg. 1933, H. 5, S. 3 - 8 (m. Portr.).

The Road Of Richard Wagner, in: Soviet Culture Review, Moscow, 1933, Nr. 4, S. 35 - 37.

1934 The Role Of the Proletarian State In the Development Of Proletarian Culture, in: International Literature, Moscow, 1934, Nr. 4, S. 111 - 117.

1935 Basic Problems Of Art, in: International Literature, Moscow, 1935, Nr. 12, S. 43 - 61.

Lenin und die Literatur, in: Internationale Literatur, Moskau, Jg. 5 (1935) H. 1, S. 11 - 30 u. H. 2, S. 3 - 23 (Übersetzt v. T. Tschernaja).

1936 Bacon In Shakespearean Surroundings, in: International Literature, Moscow, 1936, Nr. 1, S. 85 - 99.

1937 Pushkin As a Critic. In: Irving D. W. Talmadge (ed), Pushkin: Homage By Marxist Critics, 1937, S. 51 - 63.

1938 Byron and Byronism, in: International Literature, Moscow, 1938, Nr. 1.

1941 Stat'i o sovetskoj literature (Aufsätze zur Sowjetliteratur). Zsgest. v. I. A. Sac. Moskva, Leningrad 1941.

1958 A. V. Lunačarskij o narodom obrazovanii. Izdatel'stvo akademii pedagoičeskich nauk RSFSR. Moskva 1958.

O teatre i dramaturgii. Izbrannye stat'i v 2-ch tomach (Über Theater und Dramaturgie. Ausgewählte Aufsätze in 2 Bdn.). Red. A. Lejč. Moskva 1958.

1960 Lenin und die Kunst. In: W. I. Lenin: Über Kultur und Kunst, Berlin/ DDR (Dietz) 1960, S. 641 - 648.

1962 Die Revolution und die Kunst. Essays, Reden, Notizen. Ausgew. u. a. d. Russ. übersetzt v. Franz Leschnitzer. Dresden (VEB Vlg. der Kunst) 1962 (=Fundus-Bücher 6).
Enth.:
Thesen über die Aufgaben der marxistischen Kritik (1928)
Gedanken über die Kritik (1933)
Die Revolution und die Kunst (1920/1922)
Über die soziologische Methode in der Musiktheorie und Musikgeschichte (1925)
Die sozialen Quellen der Musik (1929)
Pariser Briefe (1913)
Deutsche Kunstausstellung (1924)
Ausstellung revolutionärer Kunst des Westens (1926)
Bernard Shaw (1931)
Ein Schriftsteller der Ironie und der Hoffnung (1929)
Bei Romain Rolland (1932)
Zur Ankunft Henri Barbusses (1927)
Marcel Proust (1934)
Vor Sonnenaufgang und -untergang (1932)
Georg Kaiser (1923)
Bessere Gauner (1928)
Samgin (1932)
Der Neuerer Wladimir Majakowski (1931)

DER ROTE HAHN
A. LUNATSCHARSKI
DIE KULTURAUFGABEN DER ARBEITERKLASSE
BERLIN - WILMERSDORF
VERLAG DIE AKTION

Frans Masereel (1930). A. d. Russ. v. Eugen Eichmann. In: Dezennium 1. Zehn Jahre VEB Verlag der Kunst. Dresden 1962, S. 156 - 160 (m. 4 Abbn.).

1963 Sobranie sočinenij v vos'mi tomach. Literaturovedenie, kritika, ėstetika (Gesammelte Werke in acht Bdn. Literaturwissenschaft, Kritik, Ästhetik). Red. I. I. Anisimov u. a. Moskva 1963 - 1967.

1965 Das Erbe. Essays, Reden, Notizen. Ausgew. u. a. d. Russ. übersetzt v. Franz Leschnitzer. Dresden (VEB Vlg. der Kunst) 1965 (= Fundus-Bücher 14).
Enth.:
Vom Erbe der Klassiker (1930)
Warum uns Beethoven teuer ist (1927)
Die Romantik (1928)
Franz Schubert (1928)
Berlioz' "Damnation de Faust" (1921)
Der Weg Richard Wagners (1933)
Tschaikowski und die Gegenwart (1928)
Madonna und Venus (1909)
Tizian und die Pornographie (1909)
Rembrandt van Rijn (1933)
Diderots "Paradoxon über den Schauspieler" (1922)
"Faust", "Kismet". Flüchtlinge aus der "Comédie" (1913)
Faust in der Pose Hamlets (1932)
"Götz" auf dem Marktplatz (1932)
Persönlichkeit und Werk Shakespeares (1933)
Zwei Meisterwerke Lope de Vegas (1912)
Jonathan Swift und seine "Märchen von einer Tonne" (1930)
Molière (1930)
Doktor Faust (1905 - 1928)
Goethe und seine Zeit (1932)
Goethe als Dramatiker (1932)
A. S. Gribojedow (1929)
Alexander Sergejewitsch Puschkin (1925)
N. A. Dobroljubow (1918)

Über Stschedrin (1933)
Flaubert (1928)
Whitman und die Demokratie (1917 - 1932)

On Literature and Art. Moscow (Progress) 1965.
Enth.:
Essays über Dostojewsky, Gorky, Shakespeare, Wagner und Shaw
Theses On the Problems Of Marxist Criticism (1928)
Chernyshevsky's Ethics and Aesthetics (1928)
Pushkin (1922)
Taneyev and Scriabin (1925)
Blok (1932)
Mayakovsky (1931)
Polycletus and Titian (1909)
Swift (1930)
Heine (1931)
Proust (1934)
Renoir (1933)

1966 Über den sozialistischen Realismus, in: Kunst und Literatur, Berlin/ DDR, 14. Jg. 1966, H. 4, S. 139 - 142.

1967 Ob izobrazitel'nom iskusstve (Über bildende Kunst). Hg. I. A. Sac. 2 Bde. Moskva 1967.

Der sozialistische Realismus. Übersetzt v. Vera Smirnoff n. Artikel über die Sowjetliteratur, Moskau 1958 (russ.). Erstveröfftl. in "Sovetskij teatr", 1933, Nr. 2/3. Überarb. Vortrag geh. im Febr. 1933 auf dem 2. Plenum des Organisationskomitees des Sowjetschriftstellerverbandes. In: Kunst und Literatur, Berlin/ DDR, 15. Jg. H. 7, Juli 1967, S. 728 - 747.
s. DOKUMENTATIONEN 2

1968 Vospominanija i vpečatlenija (Erinnerungen und Eindrücke). Zsstellg. N. A. Trifonov. Moskva 1968.

1971 Die Kulturaufgaben der Arbeiterklasse. Frankfurt a. M. (makol Vlg.) 1971 (= marxismus bibliothek, Text 4). (48 Ss.)

1972 Die Revolution und die Kunst (1920/1922). In: H. C. Buch (Hg.), Parteilichkeit der Literatur oder Parteiliteratur? Materialien zu einer undogmatischen marsistischen Ästhetik. Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1972 (= dnb 15), S. 119 - 123.

Karl u. Renate Eimermacher (Red.): Dokumente zur sowjetischen Literaturpolitik 1917 - 1932. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz (W. Kohlhammer) 1972.
Enth. v. L.:
Erinnerungen an den Kom-Fut (o. J.)
Revolution und Kunst (Okt. 1920)
An meine Opponenten (Dez. 1920)
Grundsätze der Literaturpolitik in Rußland (1925)
An V. I. Lenin (1921)
Unsere Aufgaben im Bereich des künstlerischen Lebens (Juni 1921)
Buchfreiheit und Revolution (Mai/ Juni 1921)
Revolution und Kunst (1922)
Fragen der Politik im Bereich der Kunst (April 1923)

Lenin und die Kunst, Erinnerungen (Febr./ März 1924)
Fragen der Literatur und der Dramatik (Mai 1924)
Die Bedeutung der Kunst vom kommunistischen Standpunkt aus betrachtet (Dez. 1924)
Wege der zeitgenössischen Literatur (Jan. 1925)
Aus Anlaß der Resolution des ZK über die Literaturpolitik (Juli 1925)
Prinzipien der Kunstpolitik in Rußland (März 1925)
Ergebnisse der Theaterentwicklung und die Aufgaben der Partei im Bereich der Theaterpolitik (Mai 1927)
Die bäuerliche Literatur und die Generallinie der Partei (Juni 1929)
Unsere Aufgaben im Bereich der schönen Literatur (Okt. 1929)
Literatur und sozialistischer Aufbau (Nov 1929)

1973 Über die Volksbildung. Ausgew. u. eingel. v. Ernst Eichler. Köln (Pahl-Rugenstein) 1973 (=Erziehung und Bildung; Lizenzausgabe des Vlgs. Volk und Wissen, Berlin/ DDR).
Enth.:
Wladimir Iljitsch und die Volksbildung (1924)
Was ist Bildung (1918)
Die Aufgaben der Erwachsenenbildung in Sowjetrußland (1919)
Rede auf dem III. Kongreß des Kommunistischen Jugendverbandes Rußlands (1920)
Die Einheitsarbeitsschule und die technische Bildung (1920 - 1925)
Die Aufgaben der Bildung im System des sowjetischen Aufbaus (1925)
Die Bildung und die gesellschaftlich tätige Frau (1927)
Die Erziehungsaufgaben der sowjetischen Schule (1928)
N. K. Krupskaja im Volkskommissariat für Bildungswesen (1929)

Faust und die Stadt. Ein Lesedrama. Mit Essays zur Faustproblematik. Hg. v. Ralf Schröder. Frankfurt a. M. (Röderberg; Lizenzausgabe d. Vlgs. Phillip Reclam jun. Leipzig) 1973 (= Röderberg Taschenbuch 14).
Enth. d. Essays:
Doktor Faust (1903 - 1928)
N. Lenau und seine philosophischen Poeme, Kap. I "Faust" (1904)
Berlioz' "Damnation de Faust" (1921)
Die deutsche klassische Literatur Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts (1924 - 1930)
Faust in der Pose Hamlets (1932)
Goethe als Dramatiker (1932)
Goethe und wir (1932)

1976 Stati o umĕni (Essays). Prag (Odeon) ca. 1976. (588 Ss.)

Rembrandt van Rijn (Kapitel des Essays "Baruch Spinoza und die Bourgeoisie", Novij mir, 1933), in: Bildende Kunst, Berlin/ DDR, 23. Jg. 1976, H. 2, S. 90/ 91.

SEKUNDÄRLITERATUR

Bibl. 1964 A. V. Lunačarskij o literature i iskusstve. Bibliografičeskij ukazatel' 1902 - 1963 (A. V. Lunačarskij über Literatur und Kunst. Bibliographisches Verzeichnis 1902 bis 1963). Zsgest. v. K. D. Muratova. Leningrad 1964.

1973 Lee Baxandall: Marxism and Aesthetics. A Selective Annotated Bibliography. New York (Humanities Press) 1973, S. 137 - 140.

1928 Durus: Die Entwicklung der proletarischen Literatur in der USSR. Eine Unterredung mit dem Genossen Lunatscharski, in: Die Rote Fahne, 1. Nov. 1928.

1934 Lunatscharski, in: Rundschau über Politik, Wirtschaft und Arbeiterbewegung, Basel, Jg. 1934 (I), Nr. 2, S. 43 - 44.
s. DOKUMENTATIONEN 2

1967 M. Lifschitz: A. W. Lunatscharski, in: Kunst und Literatur,Berlin/ DDR, 15. Jg. H. 9, Sept. 1967, S. 963 - 967.

1968 Isaac Deutscher: Profile der Revolution. Frankfurt a. M. (Europäische Verlagsanstalt) 1968 (= res novae, Band 67).

1970 D. Angres: Die Beziehungen Lunacarskijs zur deutschen Literatur. Berlin/ DDR 1970 (= Dt. Akad. d. Wiss., Bln., Veröff. d. Inst. f. dt. Spr. u. Lit. 43, R. C.: Beitr. z. Lit.wiss.).

1975 Jermakow,A.: Lunatscharski. Moskau (APN-Vlg.) 1975.

Lunatscharski. In: Lexikon der Kunst. Band III: Li - P. Leipzig 1975, S. 68.

ÜBER DEN IDEOLOGISCHEN AUSDRUCK IN DER ARCHITEKTUR

A. Ruchljadiev,
V. Krinskij

(1930/ 31)

In der russischen Zeitschrift "Sowjet-Architektur" erschien vor einiger Zeit dieser Aufsatz, den wir als Beitrag zu der durch das "Haus Tugendhat" entfachten Diskussion hier abdrucken. Es erscheint uns von großer Bedeutung, daß bereits heute die Frage des "ideologischen Ausdrucks" in der neuen Baukunst vom russischen Volk selbst wichtig genommen wird. R.

Das Problem des ideologischen Ausdrucks in der Architektur beschäftigt die Arbeiterorganisationen immer häufiger. Der Metallarbeiterverband stellte bei dem Wettbewerb für den an Stelle des Simonowklosters zu errichtenden Kulturpalast den beteiligten Architekten die Aufgabe, ein Gebäude im Geiste unserer Epoche zu entwerfen. Infolge der ungünstigen Beurteilung der von dem Mosstroj (Moskauer Bautrust) erbauten Wohnhäuser sowie anderer analoger Fälle durch die Arbeiter - die schlechte äußere Gestaltung der Gebäude wurde getadelt - wurde die Frage des ideologischen Ausdrucks aktuell. Dieses Problem, das vorher nur in engen Architektenkreisen diskutiert wurde, sollte in aller Öffentlichkeit behandelt werden. Die Arbeiterschaft warte darauf.

Weiter zwingt uns zur Behandlung dieses Problems die Tatsache, daß unsere Architekten immer noch stark von der uns sehr nahen Vergangenheit beeinflußt werden. Es war die Aufgabe der Architektur der Vergangenheit, die Psyche der Masse im Sinne der herrschenden Klasse zu beeinflussen und damit deren Stellung zu befestigen. Erreicht wurde dies durch eine hohe Entwicklung der architektonischen Form, die den spezifischen Inhalt durch entsprechende architektonische Gestaltung zum Ausdruck brachte. Ein Beispiel dafür ist das erwähnte Simonowkloster. Seine architektonische Form ist von hoher Meisterschaft.

1. Wurden hier die klassischen Gestaltungsgesetze der Architektur angewandt. Die proportionelle Gliederung, welche sich auch in den Details wiederholt, ist ein Beispiel für das streng eingehaltene Prinzip der Unterwerfung und der Einheit.
2. Werden große einfache Flächen (der schwere, wenig gegliederte untere Teil) den vielfach gegliederten oberen Teilen und der Mitte des Gebäudes entgegengesetzt.
3. Das Prinzip der Perspektive, der Verjüngung und Verkleinerung der nach oben gehenden Elemente, die endlich mit scharfen Spitzen enden.
4. Alle diese Mittel schaffen in der Gesamtwirkung die Form als Ausdruck einer Macht und Gewalt, welche die Psyche einer Masse sehr stark beeinflußt.
5. Das in sich vollkommene Gebäude des Klosters diente letzten Endes der Sache der Machtbefestigung der herrschenden Klasse.

Die Architekten der Vergangenheit folgten als Repräsentanten des gesellschaftlichen Systems streng festgelegten Grundlagen und Gesetzen bei ihrer formalen Gestaltung. Sie benutzten außerdem die überlieferten alten Formen, die zur Tradition wurden und letzten Endes zu erstarrten Symbolen und Zeichen führten. In den Verfallszeiten wurde die "reine Meisterschaft der Form" gezüchtet, die anfangs zwar den ideologischen Inhalt deckte, später aber jeden Zusammenhang mit ihrem ursprünglichen Inhalt verlor und zum hohlen inhaltslosen Automatismus und Eklektizismus wurde. Die Arbeit der vorrevolutionären Architekten beschränkte sich auf das

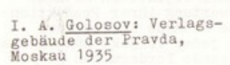
Nachahmen des Empirestils. Eine Forderung der aufsteigenden Geldbourgeoisie, die den Adel ablöste, der seine Güter und damit auch seine Privilegien verlor. Den erlöschenden Glanz adligen Lebens wollte die Bourgeoisie bei sich wieder entfachen. Daher der Hang zu Eheschließungen mit verarmten Adligen und das Nachahmen des äußeren Prunks einer vergangenen Epoche. Diese Gesellschaftsklasse besaß keine ideologischen Voraussetzungen, die für die Schaffung eines neuen Stils nötig sind.

Nur mit großer Mühe gelang es, sich von den traditionellen Bindungen, dem Eklektizismus der Vergangenheit, zu befreien. Ebenso muß jetzt der einseitige Konstruktivismus überwunden werden. Es muß eine klare Stellung zu den neuen Bauproblemen gefunden werden, um nicht den Verführungen des Konstruktivismus zu verfallen. Die Sowjetarchitekten müssen zu einer objektiven Methode für ihre Arbeit und für die Bewertung ihrer Produktion kommen. Die Grundlage für diese Methode liefert der dialektische Materialismus. An jedes Projekt müssen als grundlegende Voraussetzung folgende Forderungen gestellt werden:

1. Die volle Berücksichtigung der sozialen und biologischen Bedürfnisse, das entsprechende Verhälnis der Raumgrößen, rationelle Verbindung untereinander, größte Zweckmäßigkeit der einzelnen Räume und des ganzen Bauorganismus.
2. Die Berücksichtigung der für seine Verwirklichung gegebenen ökonomischen Möglichkeiten.
3. Die konstruktive und technische Durchbildung.
4. Als letzte Forderung, die erst in letzter Zeit bei uns aufgestellt wird: die Architektur als gesellschaftliche Erscheinung und als künstlerisches Ausdrucksmittel.

Von diesem Gesichtspunkt aus soll jetzt die Frage der Form und des Inhalts der Architektur behandelt werden. Zwischen den drei ersten Punkten und dem letzten besteht ein enger innerer Zusammenhang. Diese Abhängigkeit hat Hegel folgendermaßen formuliert: "Die Form ist als objektiver materieller Faktor betrachtet - die These; der Inhalt und die Idee als der subjektive ideologische Faktor - die Antithese. Das Kunstwerk ist Versöhnung dieser Gegensätze in eine höhere organische Synthese." Das vollkommene Kunstwerk ist also nur dann möglich, wenn außer der formalen Vollkommenheit auch die ideologischen Voraussetzungen gegeben sind, deren Inhalt den Künstler mitreißt.Vergleicht man Sowjetrußland mit Westeuropa, wird man erkennen, daß Rußland durch seine Wandlung des ganzen Lebens zu höheren Formen die Voraussetzungen für unbeschränkte künstlerische Möglichkeiten schafft. Nur hier kann man von der Erfassung eines großen Ganzen durch eine schöpferische Idee sprechen. Unter diesen Voraussetzungen werden die Architekten jede konkrete Bauaufgabe als Teil eines großen Ganzen betrachten, wie es nur bei einem sozialistischen System und in einer vergesellschafteten Wirtschaft möglich ist. Kein Staat, der noch am Prinzip des Privateigentums festhält, wird diese Grundsätze bei seinen Bauaufgaben anwenden können.

Q.: <u>Die Form</u>, Zeitschrift für gestaltende Arbeit, Berlin, 7. Jg. 1932, S.65. Die Vorbemerkung stammt vom Herausgeber der Zeitschrift, Walter Riezler. Übersetzung J. Weinfeld.



I. A. <u>Golosov</u>: Verlagsgebäude der Pravda, Moskau 1935

I. A. <u>Golosov</u>: Klub der Kommunalarbeiter, Moskau, 1928

WANDMALEREI UND SOWJETARCHITEKTUR

Heinrich Vogeler

Die Sowjetarchitektur beginnt sich ihren eigenen Weg zu bahnen. Man lernte von dem klassischen Erbe, man lernte von der modernen Bautechnik der kapitalistischen Länder ; man überwand die kritiklose Übernahme klassischer Formen. Neue Funktionen traten für die Gebäude in den Vordergrund, die aus dem sozialistischen Leben geboren wurden, sie erforderten neue künstlerische Ausdrucksmittel.
Die schnell wachsende Schwerindustrie lieferte dem Sowjetarchitkten Baumittel, die allen modernen Anforderungen der Technik gerecht wurden. Die Architekten und die Bauarbeiter begannen in Eisenbeton zu denken, ihr statisches Gefühl schulte sich an neuen Möglichkeiten.

Wir alle kennen in Moskau die alte "Rumjanzewskaja Galerie" ; neben diesem Gebäude aus der vergangenen Zeit streckt sich der lange Neubau der Lenin Bibliothek hin. Es stoßen hier zwei bedeutende architektonische Werke zusammen, bei denen das Unterschiedliche des künstlerischen Ausdrucks zweier Welten krass zum Ausdruck kommt. Einerseits haben wir den ehemaligen Moskauer Adelspalast mit der feierlichen Maskierung als Tempelfassade, die die herrschende Klasse liebte, um ihrem Leben einen Rahmen anbetungswürdiger Macht und festlichen Reichtums zu geben. Man vergaß auch den himmlischen Schöpfer nicht und stellte ihm antike Opferschalen auf die Dachgesimse. Die großen Fensterreihen als Licht- und Schattenspender, geben dem Gebäude das innere Gepräge einer privaten Behaglichkeit bei fürstlichem Ausmaß der Räume.
Daneben erhebt sich die neue Staatsbibliothek. Schon der erste Blick zeigt, daß hier völlig neue Schönheiten zu uns sprechen. Die ganze Architektur kommt den Massenbedürfnissen entgegen, dem Kulturhunger der neuen Menschen im Lande des Sozialismus. Riesige Glasflächen lassen das Licht in die Innenräume fluten, um jedem Leser und jedem Bibliothekar beste Arbeitsbedingungen zu geben. Schlanke, mit edlem Gestein bekleidete Betonpfeiler heben die monumentale Plastik des massiv gegliederten Einganges heraus. Lapidare Schrift, von kraftvoll komponierten Reliefs begleitet, nennt den Zweck des Bauwerkes; im Vorbau ist ein beschatteter Wandraum freigelassen aus dem ein farbiges Mosaik den wuchtigen Ernst der Architektur auflichten kann. Auf dem Dachgesims stehen in gleichen Abständen Vollplastiken, die die Schöpfer der neuen Welt verkörpern: Bergarbeiter, Landarbeiter, Rotarmisten; Arbeiter und Arbeiterinnen, Bauern und Bäuerinnen der verschiedenen sowjetischen Berufe, der verschiedenen sowjetischen Nationen.
So, wie die Form eines guten Werkzeuges, einer guten Maschine schon durch ihren Bau seine Funktionen ausdrückt und in uns ein überzeugendes neues Schönheitsgefühl wachruft - so ist es auch mit den besten Sowjetbauten.
Bei unseren Betrachtungen über die Zusammenarbeit der Malerei mit der Architektur wollen wir das angeführte Gebäude der Leninbibliothek nur als Anregung betrachten, um zu den allgemeinen Zielen und Aufgaben der Zusammenarbeit der Bildenden Künste überzugehen.
Die grundlegende Einheitlichkeit der Weltauffassung des von der Kommunistischen Partei geführten revolutionären Proletariats die Erweckung der schöpferischen Kräfte aller werktätig schaffenden Menschen zu einem gemeinsamen Aufbau der sozialistischen Wirtschaft; die Herrschaft der Arbeiterklasse stellt an die bildende Kunst

völlig neue Anforderungen von einer so umfassenden Breite, von einem so tiefen Eindringen in neue Lebens- und Arbeitsverhälnisse der Menschen, wie sie keine Kulturperiode der Menschheit jemals geben konnte. Im Rahmen der Architektur erwächst der Sowjetkunst die Aufgabe, dem realen Inhalt dieser heroischen Zeitepoche künstlerische Form zu geben.
Die Außenarchitektur, die, wie wir bei der Leninbibliothek gesehen haben, in enger Verbindung mit Skulptur und Mosaik den ersten Akkord geben kann, wie einen Auf- an den Vorübergehenden, eine Anrede über den Zweck des Gebäudes findet in den Wandelhallen öffentlicher Gebäude den Raum und die tragenden Wände für eine Malerei, die die heroischen Taten der Arbeiter und Bauern künstlerisch vermittelt, ihren Kampf und ihren Sieg über die Klasse der Ausbeuter und den Aufbau der sozialistischen Gesellschaft.
Kein technisch besseres Ausdrucksmittel kann für diese Räume und für den Charakter der tragenden Wände gefunden werden, als die Freskenmalerei. Unter den jungen Sowjetkünstlern haben wir eine ganze Reihe von Malern, wie Dejneka Faworski und andere, die in dieser Richtung eine ganz bedeutende Vorarbeit geleistet haben. Sie zeigten uns den neuen Menschen auf dem Plan einer durch den sozialistischen Aufbau umgewandelten Landschaft, sie gaben uns einen Einblick in das aufblühende kulturelle Leben der Sowjetmenschen. Doch ist es wichtig, diese Künstler schon bei der Projektierung von Bauten heranzuziehen. Für beide Künste würde diese wechselbezügliche schöpferische Arbeit von größter Bedeutung sein. Eine weitere Steigerung der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten bietet die Ausstattung der intimeren Innenräume, der Gebrauchsräume. Hier würde es sich darum handeln, einen Einblick in das Triebwerk des Aufbaues der sozialistischen Kultur zu geben, das Typische, das Grundlegende zu erfassen, das die sozialistische Kultur von allen vergangenen Kulturepochen unterscheidet.
Die Darstellung der Wechselbeziehungen zwischen der sozialistischen Produktionsweise und dem Sein der Arbeiterschaft, die eine enge Verbundenheit der Technik und Wissenschaft, der pädagogischen, der sanitären und der künstlerischen Kultur mit den Fabriken und Betrieben, kurz die Entwicklungstendenz unserer Zeitepoche hätte hier eine völlig neue Aufgabe, aus der eine neue Form für den ganzen Komplex entwachsen wird. Das montageartige Nebeneinander der Beziehungen wäre zu vermeiden; das Ineinanderwachsen zu einem neuen, das ganze Leben durchdringenden Organismus muß der Ausdruck dieser Wandmalerei sein. Hier kommt es noch besonders darauf an, daß diese Malerei in engster Verbundenheit mit der Raumgestaltung wächst. In technischer Beziehung kann an dieser Stelle eine Steigerung gegeben werden; die Malerei mit Wachs- oder Harzölfarben auf Gipsgrund würde den Innenräumen den Reiz der Wärme und Farbigkeit geben, den wir durch die antike griechische Malerei und durch die Malereien aus Chinesisch-Turkestan kennen. Ihr tausendjähriges Alter hat sie an Frische nichts einbüßen lassen: die ägyptischen Bildnisse griechischer Maler und die Malereien aus Herkulanum und Pompeji beweisen es. Mit dem Studium dieser Technik bekommen wir ein neues Mittel von dauerhafter Qualität in die Hand.
Ein außerordentlich weites und unbeackertes Feld für künstlerische Zusammenarbeit der Malerei, der Plastik

und der Architektur liegt vor uns. Eine klare ideologische und eine sichere technische Vorbildung ist für den Sowjetkünstler nötig. Planmäßig müssen die Aufgaben durchgearbeitet und die künstlerischen Kräfte eingestellt werden, denn die Kunst beginnt als eine verantwortliche Funktion des gesellschaftlichen Lebens den gesamten Organismus der sozialistischen Kultur zu durchdringen.

Q.: Deutsche Zentral-Zeitung, Moskau, Nr. 63 v. 17. März 1935, S.4

PROBLEME DER SOZIALISTISCHEN ARCHITEKTUR

Hans Blumenfeld (1936)

"Die soziale Revolution des 19. Jahrhunderts kann ihre Poesie nicht aus der Vergangenheit schöpfen, sondern nur aus der Zukunft".
(Karl Marx, 18. Brumaire.)

Die proletarische Revolution, tiefer und gründlicher als alle früheren Revolutionen, bringt auch im "Überbau", auf allen Gebieten der Kultur eine Umwälzung mit sich, die größer sein muß als alle früheren. Die Kunst, tief verwurzelt im Gefühlsleben, vollzieht diese Umwälzung langsamer als das politisch-gesellschaftliche Bewußtsein der Massen, und vermag daher den großartigen neuen Inhalt noch nicht in entsprechende gleichwertige Formen zu fassen. Es entsteht eine Kluft, die besonders unerträglich ist auf dem Gebiete der Architektur: "Ein Buch braucht man nicht zu lesen, ein Theaterstück nicht anzusehen. Aber im Hause, das der Architekt gebaut hat, leben Menschen, und die Vorbeigehenden müssen es anschauen, ob sie wollen oder nicht", sagte sehr treffend Genosse Angarow auf der Konferenz der Moskauer Architekten, die dieser Frage gewidmet war.



D. V. Rasov: Molotov-Akademie für Planung, Moskau, 1937

Im Kapitalismus wurde die Architektur, wie alles andere zur Ware. Der Bourgeois, der seinen Reichtum, seine Macht, seine "Kultur" bekunden will, kauft aus der Formenwelt aller Zeiten und Länder wahllos alles zusammen, um es äußerlich seinen Bauten anzuhängen. Der Architekt gerät in die Rolle des Damenschneiders, der immer neue Moden erfinden muß, um die Konkurrenz zu übertrumpfen. Die besten und fortschrittlichsten unter den Architekten Europas und Amerikas empören sich gegen diese Pseudoarchitektur ohne jedoch ihre Wurzeln zu erkennen. Gegenüber der verlogenen Maskerade fordern sie Aufrichtigkeit, suchen nach Formen, die dem neuen Inhalt entsprechen. Aber ohne den Leitfaden der klaren materialistischen Weltanschauung verirren sie sich in mechanisch-einseitigen Theorien: die einen suchen die Quelle der neuen Architektur nur im "Zeitgeist" (Jugendstil usw.), die anderen nur im Zweck des Gebäudes (Funktionalismus), wieder andere nur in der technischen Konstruktion (Konstruktivismus). Die Formen, die sie bei ihrem ehrlichen Suchen hervorbringen, werden von geschäftstüchtigen Mitläufern zu Modeartikeln gemacht, die ebenso äußerlich verwendet werden wie die alten historischen Formen. Die fortschrittlichen Städtebauer versuchen das einzelne Gebäude im Zusammenhang mit der Straße, dem Platz, der ganzen Stadt zu gestalten, aber der Privatbesitz an Grund und Boden, die kapitalistische Anarchie machen die Durchführung solcher Pläne unmöglich. Die Architektur der kapitalistischen Länder ist materiell und ideologisch in eine Sackgasse geraten. Das Wissen und Können der Architekten wird, ähnlich wie alles im Schoße der alten Gesellschaft ent-

wickelten Produktivkräfte, von den kapitalistischen Verhältnissen erstickt. Die vielen wertvollen Keime können nur in der sozialistischen Gesellschaft zur Blüte kommen.
Unter den Bedingungen der proletarischen Diktatur, in der Sowjetunion nimmt die Architektur einen raschen Aufschwung, bleibt aber doch weit hinter dem Tempo des sozialistischen Aufbaus zurück. Um die Überwindung dieser Rückständigkeit wird jetzt unter Führung der Partei ein heißer ideologischer Kampf geführt.
Als nach der zehnjährigen Pause des imperialistischen und des Bürgerkriegs die Bautätigkeit in der Sowjetunion wieder in Gang kam, glaubten viele Architekten, angesichts des Mangels an Baustoffen wie an Arbeitskräften, es genüge, wenn ihre Bauten nur die primitivsten praktischen und konstruktiven Anforderungen erfüllen. Diese "Vereinfacherei", die verantwortlich ist für die vielen unsere Städte entstellenden grauen trostlosen Kästen, erhielt ihren ideologischen Überbau in der ultralinken Theorie von der "Verneinung der Kunst". Aus der richtigen Erkenntnis, daß die äußerlich angeklebten Formen der bourgeoisen Architektur eine dem Proletariat fremde Erscheinung sind, wurde die falsche Schlußfolgerung gezogen, daß wir überhaupt keine Form brauchen, daß gerade die graue Formlosigkeit der "proletarische Stil" sei! Vom Westen entlehnte man die Theorie der Konstruktivisten. Der Satz "Was gut funktioniert, sieht auch gut aus." schien bewiesen durch die Schönheit der von Ingenieuren geschaffenen Brücken, Flugzeuge, die man für Produkte des rechnenden Verstandes hielt. "Fälschlich denkt man", sagte Lenin auf dem XI. Parteitag, "daß nur der Dichter Phantasie braucht. Das ist ein dummes Vorurteil! Sogar in der Mathematik ist sie notwendig, sogar die Entdeckung der Differenzial- und Integralrechnung wäre ohne Phantasie nicht möglich gewesen". Noch viel weniger kann natürlich ein Ingenieur ohne Phantasie, ohne die Fähigkeit räumlicher Vorstellung, eine Brücke entwerfen. Aber das von Lenin bezeichnete "dumme Vorurteil" hindert die Konstruktivisten, das künstlerische Element in der Arbeit des Ingenieurs zu erkennen, führt auch sie zur "Verneinung der Kunst" und macht sie damit praktisch zu einer Hilfstruppe der "Vereinfacher". Nur wenigen Konstruktivisten, unter denen an erster Stelle die Brüder Wjemnin zu nennen sind, gelang es, von den besten Architekten des Westens nicht nur falsche Theorien und äußere Formen zu übernehmen, sondern das, was sie an wirklich Wertvollem und Fortschrittlichem geschaffen haben: die Arbeitsweise, die ehrliche, sorgsame, konkrete und allseitige Durcharbeitung einer Bauaufgabe.
Schon im Jahre 1932 half die Partei den Architekten durch eine Reihe entscheidender organisatorischer und ideologischer Hinweise. Die "linken" Theorien wurden entlarvt, die Notwendigkeit einer Erhöhung des ideologisch-politischen Niveaus und die Aufgabe einer kritischen Aneignung des schöpferischen Erbes der Vergangenheit in den Vordergrund gestellt. Der Kampf um die richtige schöpferische Methode des sozialistischen Realismus ist dadurch auf eine höhere Stufe gehoben worden. Auch hier handelt es sich um einen Kampf gegen verschiedenartige Fehler: auf der einen Seite steht die auch heute noch nicht überwundene Verneinung oder Vernachlässigung der Form, die Vereinfacherei mit den Resten der konstruktivistischen Theorien: auf der anderen der Formalismus, der nicht die Form als Ausdruck eines konkreten Inhalts sucht, sondern die Form um der Form willen.



I. V. Žoltovskij:

Wohnhaus, Moskau 1934

K. S. Alabjan u.

S. A. Safarjan:

Landwirtschaftliche Ausstellung der UdSSR, Pavillon der "Armenischen SSR". Wie bei Mordvinov und Ruchljadiev (s. u.) ein Versuch der Verwendung einer nationalen Formensprache.

A. Ruchljadiev:

Moskau-Kanal, Flußhafen 1937. Das Hafengebäude erinnert an die Form eines Flußbootes

Der Formalismus tritt in sehr unterschiedlichen Gewändern auf: die einen Baukünstler denken sich irgendwelche noch nie dagewesenen neuen Formen aus, wie Leonidow oder der Architekt Melnikow, der am Klub der Kommunalarbeiter die Emporen des Versammlungssaals auf Konsolen außen am Gebäude anhängt. Ihnen nahe stehen jene Konstruktivisten, die irgendwelche "modernen" Formen wie weitausragende Betonplatten, durchlaufende Fensterbänder usw. an Stellen anwenden, wo sie keinerlei praktischen Zweck haben und dem Charakter des Gebäudes widersprechen. Aber noch viel verbreiteter sind die Eklektiker, die glauben, durch Häufung prinzipienlos zusammengewürfelter Formen den sozialistischen Reichtum ausdrücken zu können, wie etwa der Architekt Friedmann an dem Gebäude der Metro in der Ulitza Gerzena.



Wolfensohn, Gorškov:

Ural-Industrie-Institut "S.M.Kirov", Säulengang, Sverdlovsk 1938

Ernster zu nehmen sind die Klassizisten, die versuchen, in der Formensprache der italienischen Renaissance die Größe der sozialistischen Epoche auszudrücken, wie der Akademiker Sholtowski an dem Hause in der Mochowaje. An derartigen Bauten stimmen die Formen untereinander mehr oder weniger überein, aber mit dem Inhalt haben sie nichts zu tun. Die Großen des 16. und 17. Jahrhunderts bekleideten ihre Paläste mit den Formen der Göttertempel des Altertums, um durch diesen Ausdruck ihrer "göttlichen" Überlegenheit den "Pöbel" in Ehrfurcht zu erhalten. Aber welchen Sinn kann diese aristokratische Formensprache in unserer proletarischen Demokratie haben? Eine solche Anwendung der "Klassik" hat nichts mit jener kritischen Aneignung zu tun, die die Partei von uns fordert. Auf sie passt vielmehr der Satz von Marx (aus der Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie): "Es ist dies die unkritische, die mystische Weise, eine alte Weltanschauung im Sinne einer neuen zu interpretieren, wodurch sie nichts als ein unglückliches Zwitterding wird, worin die Gestalt die Bedeutung und die Bedeutung die Gestalt belügt, und weder die Gestalt zu ihrer Bedeutung und zur wirklichen Gestalt, noch die Bedeutung zur Gestalt und zur wirklichen Bedeutung wird."

In diesem Satz des jungen Marx ist die Wechselwirkung von Form (Gestalt) und Inhalt (Bedeutung) vorzüglich formuliert. Nur wenn die Form eines Wohnhauses jedem sichtbar und fühlbar sagt: hier wohnen Menschen, frohe sowjetische Werktätige, nur dann ist sie wirkliche Form und nicht bloße Dekoration: und nur, wenn die Wohnung so geformt ist, daß jeder ihre Wohnlichkeit sieht und fühlt - nur dann ist sie Wohnung und nicht bloß Behausung oder "Wohnmaschine".

Das sich täglich voller und schöner entfaltende Leben der sozialistischen Gesellschaft stellt dem Architekten so vielfältige und großartige konkrete Aufgaben wie keine frühere Epoche. Er kann sie nur lösen, wenn er mitten in diesem Leben steht, eng verbunden mit den werktätigen Massen und der Partei. Niemals ist eine große Architektur nur das Werk der Spezialisten gewesen, und heute kann sie nur gedeihen als Sache der gesamten Sowjetöffentlichkeit. Das beweist der unterirdische Bau der Metro, bei dem unter der Führung des Genossen Kaganowitsch eine Anzahl sehr ungleichartige Architekten durch klare Weisungen zu einem Kollektiv umgeschmolzen wurde, das eine unvergleichliche höhere Leistung hervorbrachte, als es seine Teilnehmer je einzeln vermocht hätten. Im sozialistischen Wetteifer

mit diesem Beispiel werden die sowjetischen Architekten den Stil des sozialistischen Realismus finden, einen Stil von jener allgemeinverständlichen Schlichtheit, Größe und Klarheit, wie sie die Sprache Lenins und Stalins kennzeichnen.

Q.: Deutsche Zentral-Zeitung, Moskau, Nr. 67 vom 22. März 1936, S.2

A. Mordvinov: Große Poljanka, Moskau 1939



GROSSE
SOWJET-ENZYKLOPÄDIE
(dt. Ausg. 1951)

Der Versuch, eine "neue" Architektur zu schaffen, indem man von der nackten Konstruktion ausging, die dem Konstruktivismus als Grundlage diente, spiegelt die völlige Ideenlosigkeit der bourgeoisen Architektur im imperialistischen Zeitalter wider. Der Niedergang der Baukunst offenbart sich hierin mit unerhörter Deutlichkeit. Bezeichnend für diese letzte Etappe in der Entwicklung der Architektur der antagonistischen Klassengesellschaft werden dann die verschiedenen formalistischen Strömungen, die völlige Leugnung künstlerischer Aufgaben in der Architektur (Funktionalismus) und schließlich der gröbste Eklektizismus. Funktionalismus wie Konstruktivismus sind für den völligen Verfall und die Zersetzung der Bourgeois-Kultur besonders symptomatisch. Es zeigt sich eben, daß die Hauptaufgaben der heutigen Architektur, wie das Leben sie stellt - Planung und Bau von Städten, Errichtung umfangreicher Wohn- und gesellschaftlicher Bauten -, in der modernen kapitalistischen Gesellschaft nicht gelöst werden können. Ebensowenig gelingt die Schaffung neuer künstlerischer Formen.
Erst die sozialistische Revolution, wie sie in Rußland durchgeführt wurde, schuf eine vollkommen neue, soziale wie geistig-künstlerische Basis für die Entwicklung der Architektur, sie eröffnete eine Ära neuer, nie erlebter Blüte des architektonischen Schaffens. Erst jetzt wurde die Baukunst frei von den Ketten kapitalistischer Sklaverei und konnte sich auf die unerschöpflichen wirtschaftlichen, geistigen und künstlerischen wie technischen Möglichkeiten der sozialistischen Gesellschaft stützen (s. Abb. 85).



Abb. 85. Modell der Staatlichen Universität in Moskau. 1949. — Baumeister L. W. Rudnew, S. E. Tschermyschew, P. W. Abrossimow und A. F. Chrjakow

Q.: GROSSE SOWJET-ENZYKLOPÄDIE. B. P. Michailow, Architektur. Hg. v. d. Deutschen Bauakademie. Berlin (Vlg. Bruno Henschel u. S.) 1951, S. 90/91.

kunst und antifasc histische volksfront 2

VORBEMERKUNG

"Intellektuelle und Volksfront" (S. 73ff) ergänzt das Material der DOKUMENTATIONEN 1 in Hinsicht der allgemeinen Programmatik und der Periodisierung der Widerstandskunst. Der Aufsatz faßt den Standpunkt der Kommunisten zusammen, die eine bestimmende Stellung in der engagierten Kunst gegen den Faschismus einnahmen. Nichtsdestoweniger wäre das Bild einseitig und verkürzt, würde der erhebliche Anteil Künstler verschiedener Weltanschauung und politischer Auffassung, Demokraten und Sozialisten geschmälert (vergl. z. B. Heinrich Mann, Oskar Kokoschka oder die Kongresse zur Verteidigung der Kultur, DOKUMENTATIONEN 1). Gerade die Besinnung auf gemeinsame Interessen, wie sie auch bei Gopner angesprochen ist, macht die antifaschistische Kunst frei von Esoterik und Sektierertum. Publikationen, wie die hier dokumentierte "Das III. Reich in der Karikatur" (S. 79ff), zeigen sehr deutlich das geistige Spektrum der Antifaschisten. In dieser sehr frühen Sammlung antifaschistischer Karikaturen sind Künstler aus mehreren Ländern vertreten, in der Mehrzahl aber deutsche und tschechische Karikaturisten. Die Tschechoslowakei war das erste Emigrationsland der deutschen Künstler. Hier entfaltete sich zuerst der Kampf der exilierten Kulturschaffenden und erreichte einen ersten Höhepunkt in den Auseinandersetzungen um die berühmten Heartfield-Montagen, gegen die die deutsche faschistische Regierung diplomatische Schritte unternahm. Über Erfahrungen im faschistischen Deutschland und im Amsterdamer Exil am Beispiel eines Malers vermittelt der Schwesig-Teil S. 90ff) ein anschauliches Bild.
In späteren Folgen von DOKUMENTATIONEN wird dieser Themenkreis "Kunst und antifaschistische Volksfront" fortgesetzt.

INTELLEKTUELLE UND VOLKSFRONT (1936)

Gopner (Referentin a.d. VII. Weltkongreß der KI)

Für unseren Kampf um die Verwirklichung der antifaschistischen Einheitsfront und insbesondere der antifaschistischen Volksfront ist der Differenzierungsprozeß, der unter den kleinbürgerlichen Intellektuellen begonnen hat, von sehr großer Bedeutung. In seinem Bericht hat Genosse Dimitroff die Intellektuellen wiederholt erwähnt. Es ist zu begrüßen, daß die Notwendigkeit, den Kampf der Intellektuellen gegen Kapitalsoffensive und Kulturreaktion zu unterstützen, auch im Resolutionsentwurf hervorgehoben wird.

Die materielle Lage der Intellektuellen hat sich infolge der Wirtschaftskrise in allen kapitalistischen Ländern stark verschlechtert. Die Einschränkung der Produktion und die Schließung einer großen Zahl von wissenschaftlichen, den Betrieben angegliederten Forschungsanstalten führten zu einer Massenerwerbslosigkeit unter den Ingenieuren und Technikern. Obgleich zahlreichen Kulturbedürfnissen der breiten werktätigen Massen die Befriedigung versagt bleibt, haben diese Massen infolge ihrer Verelendung ihre Ausgaben für kulturelle Bedürfnisse (Bücher, Theater, Kino, Museen usw.) stark eingeschränkt, wodurch die Erwerbslosigkeit unter den Angehörigen der "freien Berufe" vergrößert wird. Zehntausende von hochqualifizierten Fachleuten und Angehörige der sogenannten "freien Berufe" werden zu "überflüssigen" Menschen.

Nicht nur die Einschränkung der industriellen Produktion, sondern auch die Einschränkung und Kürzung der Gemeindehaushalte und der finanzielle Zusammenbruch einer Reihe von Gemeinden wirken sich in der geschilderten Weise aus. Ingenieure, Architekten, Aerzte, Journalisten, Schauspieler, Künstler und Lehrer sind bereit, jede beliebige unqualifizierte Arbeit anzunehmen. Der Verlust der Qualifikation infolge langanhaltender Erwerbslosigkeit wird zu einer Massenerscheinung.

Die Offensive des Kapitals auf das Lebensniveau der Intellektuellen kommt nicht zum Stillstand. Besonders stark tritt dies in bezug auf die großen Massen der Lehrer in Erscheinung. Nach den letzten Angaben ging in der Zeit zwischen 1932 und 1935 die Offensive gegen die Volksbildung und das Lebensniveau der Lehrerschaft in allen kapitalistischen Ländern weiter. Die Lehrergehälter sind fast überall abgebaut worden. In Polen ist der Reallohn der Lehrer seit 1930 um 50 Prozent gesunken. In Frankreich wurden die Lehrergehälter durch die Notverordnung von 1934 um 5 Prozent und im Jahre 1935 noch einmal um 10 Prozent gesenkt. In Belgien raubten die immer noch geltenden Verordnungen aus der Deflationszeit dem Lehrerpersonal ein volles Drittel seiner Gehälter.

Darüberhinaus plündert man die Lehrer durch Abzüge aus, die für sie untragbar sind. In Deutschland und Bulgarien werden systematisch zahllose Extraabzüge vorgenommen. Auf dem Balkan, in China und in Argentinien müssen die Lehrer manchmal einige Jahre auf die Auszahlung der rückständigen Gehälter warten.

In Deutschland, Oesterreich, der Tschechoslowakei, Schweden, Belgien, Polen, Rumänien, Kanada, den Vereinigten Staaten (wo es 250 000 erwerbslose Lehrer gibt), in den Ländern Südamerikas, in Japan und in Australien hat die Erwerbslosigkeit unter der Lehrerschaft Massencharakter angenommen.

Besonders stark lastet auf den Intellektuellen die völlige Perspektivenlosigkeit. Die ganze bürgerliche

With 32 photogravure plates
AND AN INTRODUCTION BY HERBERT READ

MODERN GERMAN ART

THE ONLY WORK IN ENGLISH ON THE SUBJECT, AND SPECIALLY WRITTEN FOR THIS SERIES, THIS BOOK IS A REMARKABLE SURVEY OF 20TH-CENTURY GERMAN ART. IT TREATS ART, NOT AS SOMETHING ISOLATED FROM CONTEMPORARY EVENTS, BUT AS A MIRROR OF ITS TIME IN WHICH ONE CAN LEARN TO UNDERSTAND ONESELF AND SOCIETY. ITS PUBLICATION COINCIDES WITH THE LONDON OPENING OF THE FAMOUS MUNICH EXHIBITION OF "DEGENERATE" GERMAN ART. THE AUTHOR IS A VERY WELL-KNOWN GERMAN ART CRITIC WHO FOR SPECIAL REASONS MUST HIDE HIS IDENTITY UNDER THE NAME OF **PETER THOENE.**



Peter Thoene (d.i. Oto Bihalji-Merin):

Modern German Art. Harmondsworth, Middlesex, England, Penguin Books Limited, 1938

Presse schreit von einer Überproduktion der Intellektuellen. Die französische Zeitung "Temps" schreibt:

"Die Überproduktion von Diplomen und Attesten ist eine ebenso schädliche Erscheinung wie die Überproduktion von Weizen, Wein und Zuckerrüben."

Die Intellektuellen haben nicht nur materielle Entbehrungen zu tragen. Die faschistische Konterrevolution ließ auf die Intellektuellen grausame Schläge von physischem und moralischem Terror, von geistiger Konterrevolution und Zerstörung von Kulturwerten niedersausen. Verhaftungen, Konzentrationslager, Mißhandlungen und Folterungen, Märtyrertod in faschistischen Folterkammern, all das haben die Intellektuellen in diesen Jahren kennengelernt. Ausschaltung aus wissenschaftlicher und Lehrtätigkeit, Boykott ausländischer Fachleute, erzwungener Rücktritt, Massenemigration, das ist das Los der Nichtarier im faschistischen Deutschland. Die Liste der angesehenen Wissenschaftler und Künstler, die unter dem Siege des Faschismus in Deutschland gelitten haben, enthält 800 Namen. Nicht einmal durch Emigration kann man sich vor Verfolgungen retten. Alle kennen die Entführung des Journalisten Berthold Jacob und andere. Tatsachen der Verfolgung von Antifaschisten im Auslande ebenso wie Fälle von Selbstmorden der Intellektuellen im Gefängnis.

Der Feldzug der faschistischen Diktatur um die Eroberung der Kultur, als deren Träger sich die Intellektuellen ansehen, eröffnet für sie düstere Aussichten. Am 10.Mai 1933 wurden in Deutschland Bücher von Dutzenden von Autoren verbrannt, deren Namen den Stolz der internationalen Wissenschaft und Kunst bilden. Aus den Museen werden die Bilder von Ausländern entfernt, nicht nur von Juden, sondern auch von Franzosen. Mendelssohn und Offenbach werden aus der Musik vertrieben. Bei Straßenumbenennungen wird der Name Lessings gestrichen. Auch in den Ländern, in denen der Faschismus nicht an der Macht ist, wo er sich aber aktiviert, wird die Einschränkung des Frauenstudiums und der wissenschaftlichen Tätigkeit der Frauen gepredigt. Die Schule wird faschisiert und militarisiert. In den Schulen Deutschlands wird die körperliche Züchtigung der Kinder im größten Maße angewandt.

Die Erfahrungen der Oktoberrevolution haben die Prophezeiung von Marx und Engels über die Sabotage seitens der bürgerlichen Fachleute restlos bestätigt. Aber gerade diese Erfahrungen beweisen auch, daß ein erfolgreicher Kampf für die Gewinnung der Intellektuellen für die Seite des kämpfenden Proletariats wichtig und möglich ist. Die Intellektuellenschicht ist in sich nicht einheitlich.

Die Verschiebungen, die gegenwärtig innerhalb der Intellektuellenschicht vor sich gehen, bringen keine gewöhnlichen und zufälligen Schwankungen zum Ausdruck. Es ist der Augenblick gekommen, da das Leben von den Intellektuellen gebieterisch die Entscheidung zwischen Faschismus und Kommunismus fordert.

Der beste Teil der Intellektuellen fühlt sich von der Ideologie des Faschismus, vor allem von der Ideologie des deutschen Faschismus abgestoßen, von diesem blutigen Gemisch von barbarischem Chauvinismus, Rassenhaß, Antisemitismus und finsterer Reaktion. Die deutschen Faschisten fordern von Wissenschaft, Literatur und Kunst eine "neue Romantik" auf der "biologischen

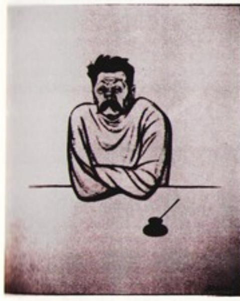
Basis von Rasse und Blut". Sie sagen dem Realismus den Krieg an und singen Lobhymnen auf Metaphysik und Mystik. Der Führer der Dozenten Deutschlands, Greiter, erklärt, daß es nur eine deutsche Physik, eine deutsche Mathematik und eine deutsche Chemie geben könne. Der faschistische Professor Englin beweist in einem "Forschung und Fortschritt" überschriebenen "wissenschaftlichen" Artikel die rassische Überlegenheit der Blonden. Minister Darré verlangt von den Landärzten "arische Überwachung" der Ehen, Geburteneinschränkung bei "rassisch minderwertigen Paaren" usw. Gleichzeitig wird der Krieg hemmungslos propagiert und idealisiert. Professor Ewald Banse schreibt: "Die Vernichtung von Menschenleben und -arbeit im Kriege ist eine vorübergehende Erscheinung, ein Stahlbad der Erneuerung." Das Leitmotiv der in ungeheuren Mengen erscheinenden Kriegsbelletristik ist: "Es muß ein Krieg kommen, damit Deutschland leben kann."

Muß dieses ungeschminkte Eintreten für eine Rückkehr zu längst vergangenen Zeiten nicht jedem ehrlichen Intellektuellen, der die elementaren Vorstellungen von Kultur und Fortschritt in sich nicht unterdrückt hat, Abscheu einflößen?

Die Intellektuellen müssen in diesem Feldzug gegen die Kultur zwangsläufig eine ungeheure Gefahr für ihre eigene Gegenwart und Zukunft erblicken.

Jedoch verstehen es die Faschisten nicht nur in gewissen Fällen auf die Rückständigkeit der breiten Massen, sondern in anderen Fällen auch auf ihre besten Gefühle und Traditionen zu spekulieren. Sie verstehen es auch, die schwachen Seiten der Intellektuellen-"Seele" aufklingen zu lassen. Außer durch antikapitalistische Demagogie besticht der Faschismus einen Teil der Intellektuellen durch die Aussicht darauf, daß er ihnen durch Vertreibung aller Antifaschisten Stellungen freimachen wird. Die "Theorie" der Faschisten von der Kulturmission der Deutschen in Europa und in der ganzen Welt erweckt nicht nur Hoffnungen auf Arbeit für alle im Falle der Eroberung neuer Gebiete, sondern schmeichelt auch dem vom Faschismus angesteckten Teil der deutschen Intellektuellen, denn sie sehen die Kulturträger vor allem in sich selbst. Die nationale Demagogie der Faschisten gegen Versailles muß zwangsläufig unter den deutschen Intellektuellen populär sein, ebenso wie die Berufung auf die frühere Macht Deutschlands und die Losungen des Kampfes um deren Wiederherstellung.

Die Tatsache, daß die Kommunisten solche Momente, wie die Vergangenheit des Landes und seine historisch entstandenen Besonderheiten ignorierten, wovon Genosse Dimitroff sprach, erschwerte uns die Rückgewinnung der Intellektuellen von den Faschisten zweifellos in einem noch höheren Maße als die Eroberung der Arbeiter und Bauern.



Maxim Gorki

Zeichn.v. Deni 1921

Das Anwachsen des Faschismus und besonders des deutschen Faschismus rief auch schon vor, besonders aber nach dem Machtantritt Hitlers, in fast allen Ländern eine antifaschistische Massenbewegung der Intellektuellen hervor.

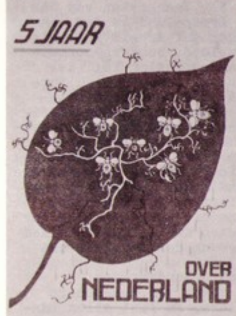
Die Linksentwicklung der werktätigen Intellektuellen findet ihren Ausdruck erstens im Kampf gegen die Kapitalsoffensive auf das Lebensniveau der Intellektuellen (Bewegung der Staatsangestellten und der Lehrerschaft in Frankreich und anderen Ländern). In den letzten Jahren kam die Lehrerbewegung in zahlreichen



KUKRYNIKSI:

Making Hitler look silly. Posters and Cartoons. London, Soviet War News, 1945

Kundgebungen, Demonstrationen, Petitionskampagnen (Vereinigte Staaten, Großbritannien, Frankreich, Belgien) und Streiks (Polen, Spanien, Irland, Griechenland, China, Kuba) zum Ausdruck, wobei sie überall nicht nur wirtschaftlichen, sondern auch politischen Charakter trug.
Besonders klar kommt aber die Revolutionierung der intellektuellen Massen zum Ausdruck im Wachstum der antifaschistischen und antimilitaristischen Organisationen der Intellektuellen, in der Teilnahme dieser Organisationen an den revolutionären Aktionen des Proletariats, in der Bewegung der Intellektuellen gegen die Kulturreaktion, in ihrem steigenden Interesse und ihren wachsenden Sympathien für die Sowjetunion, im Aufschwung der revolutionären Literatur und anderer linken Kunstgattungen, sowie im steigenden Interesse für den Marxismus.
Die hervorragendsten Momente der Annäherung der Intellektuellen an das Proletariat sind die Teilnahme beträchtlicher Massen von Intellektuellen an der Bewegung Amsterdam-Pleyel, am Kampf für die Verteidigung des Genossen Dimitroff und der anderen Genossen während des Leipziger Prozesses, an der Kampagne zum Schutz des Genossen Thälmann. An der Spitze dieser Bewegung standen die hervorragendsten Vertreter der gegenwärtigen Weltliteratur.
Zum Unionskongreß der Schriftsteller (Sommer 1934) waren zahlreiche Vertreter aus Dutzenden von kapitalistischen Ländern erschienen. Dieser Kongreß wurde zum Schauplatz einer großartigen Demonstration der Sympathien, die die besten Vertreter der Weltliteratur der Sowjetunion als dem Weltzentrum der fortgeschrittenen Kultur entgegenbringen. Der amerikanische Schriftstellerkongreß im Frühjahr 1935 wurde zu einer machtvollen Demonstration der Einheitsfront zwischen den Schriftstellern und dem Proletariat. Der Internationale Kongreß zur Verteidigung der Kultur, der im Juli 1935 in Paris stattfand, war die größte internationale Aktion der Intellektuellen nicht nur gegen die Kulturreaktion, sondern auch gegen Faschismus und Krieg.
Zu antifaschistischen Demonstrationen gehören auch die Musikspartakiaden in Straßburg und Reichenberg im Juni 1935, die Sportspartakiade in der Tschechoslowakei im vorigen Jahre und andere Aktionen von Kulturorganisationen.
Die Kommunisten unterstützen überall den Kampf der Intellektuellen gegen die Offensive des Kapitals, sie unterstützen ihre wirtschaftlichen Forderungen und stehen an der Spitze des Kampfes gegen die Kulturreaktion, als eine der krassesten Äußerungen der faschistischen Konterrevolution; in ihrem Kampf um die Verteidigung der Kultur finden die Intellektuellen die die aktivste ideologische und organisatorische Unterstützung bei den Kommunisten, denen es (ebenso wie in der Frage der bürgerlichen Demokratie) nicht gleichgültig sein kann, ob in den Universitäten und Schulen Pfaffen, faschistische Dunkelmänner und Unteroffiziere die unbeschränkte Herrschaft ausüben, oder ob die Leiter dieser Anstalten Anhänger der fortgeschrittenen Wissenschaft, der Technik und des Kulturfortschritts sein werden.
Die Intellektuellen, die die alten bürgerlichen Einstellungen verlieren, bedürfen mehr denn je einer einheitlichen Weltanschauung, die ihnen eine Antwort auf



Jan Rot (Karikaturen) u. H. van de Weg (Einl.): Vijf Jaar Hakenkruis over Nederland. Amsterdam, Paraat, 1944/1945



Schutzumschlag u. Einbd. (unten) von

Hitler en zijn bende.

Politieke caricaturen van den Engelschman Kem en den Rus Boris Efimov. Teksten vertaald door Karel van den Berg. Utrecht, Ons Vrije Nederland, 1946 (1. Ausg. engl.)



alle sie bewegenden Fragen geben würde. Daraus erklärt sich das steigende Interesse für den Marxismus.
Der bekannte französische Literaturkritiker, Ramon Fernandez, schrieb in einem Brief an André Gide (der Brief wurde in der April-Nummer der Zeitschrift "Nouvelle Revue Francaise" im Jahre 1935 veröffentlicht): "Die wütende und irrsinnige Offensive des Kapitalismus, deren Zeugen wir heute sind, hat zur Folge, daß der Marxismus, es komme wie es wolle, zur einzigen Stütze der Unterdrückten geworden ist." Französische, belgische und andere Gelehrte, die die Sowjetunion beuchten, begannen, nachdem sie die gewaltigen Fortschritte kennen gelernt hatten, die die Anwendung der Methode des dialektischen Materialismus auf dem Gebiet der exakten Wissenschaften und der Naturwissenschaften zur Folge gehabt hat, diese Methoden sorgfältig zu studieren.
Während die faschistischen Dunkelmänner in Deutschland jeden, bei dem sie ein Bild von Marx oder Engels finden, ins Konzentrationslager schaffen, während in Japan der Marxismus unter der Flagge des Kampfes gegen "gefährliche Gedanken" grausam verfolgt wird, diskutieren überall in der Welt junge und alte Gelehrte, Schriftsteller, Ingenieure usw. auf Konferenzen, in Universitäten und auf den Seiten der Zeitschriften leidenschaftlich über das Problem des Marxismus.
Mit jedem Tage überzeugen sie sich an Hand der großen Erfahrungen des Sowjetlandes immer mehr davon, daß der Sozialismus Wirtschaftsblüte und frohe Arbeit für alle bringt, daß nur der Sozialismus das große Kulturerbe der Vergangenheit vor der faschistischen Barberei rettet und durch kritische Verarbeitung und Bereicherung dieses Erbes eine neue Kultur schafft, die ihrem Inhalt nach sozialistisch und ihrer Form nach national ist. Der gesundeste, ehrlichste und fortgeschrittenste Teil der Intellektuellen sieht seine besten Ideale auf der Sowjeterde verwirklicht. Der Sozialismus kennt keine Überproduktion von Intellektuellen, im Gegenteil, er bringt neue Millionenkader von Intellektuellen hervor und sichert ihnen schöpferische Arbeit.
In Worten proklamiert der Faschismus eine Interessengemeinschaft zwischen "dem Arbeiter der Stirn und der Faust", in der Praxis aber unterdrückt er die Arbeiter beispiellos, zwingt sie in Arbeitsdienstlager und ist bestrebt, sie in Arbeitsvieh und die Ingenieure und Beamten in Antreiber und Kettenhunde der Interessen der Ausbeuter zu verwandeln. Der Sozialismus im Sowjetlande, der das Kulturniveau der Massen immer höher hebt, hebt durch untrennbare Verknüpfung der Theorie mit der Praxis den Gegensatz zwischen körperlicher und geistiger Arbeit auf, er bringt die Gesundung und wirkliche Befreiung der geistigen wie der körperlichen Arbeit und das Aufblühen aller schöpferischen Kräfte, die in jedem Werktätigen schlummern.
Die Wissenschaft steht völlig im Dienst der Werktätigen. Durch die Aufhebung des kapitalistischen Eigentums und der Ausbeutung und durch Erhebung des sozialistischen Eigentums und der sozialistischen Organisation der Arbeit zur Grundlage des neuen Lebens wird der neue Mensch geschaffen. Die moralischen Normen dieses neuen Menschen entspringen nicht der Gegenüberstellung des Individuums und der Gesellschaft, sondern der Verbindung des persönlichen und des kollektiven Interesses zu einem untrennbaren Ganzen.
Wir wollen jedoch nicht vergessen, Genossen, daß diese Wendung unter den Intellektuellen der kaptalistischen

Ländern vorläufig nur eine fortgeschrittene Minderheit berührt hat. Es bedarf einer großen Arbeit, vor allem einer großen ideologischen, aber auch einer organisatorischen Arbeit zur Gewinnung der breitesten Massen der Intellektuellen für die antifaschistische Einheitsfront des Volkes.
Man darf die Aufgabe des Kampfes um die Intellektuellen nicht unterschätzen. Die Intellektuellen üben einen gewaltigen Einfluß auf die Stimmungen der breitesten Schichten des Kleinbürgertums in Stadt und Land aus, jenes Kleinbürgertums, das die Massenbasis des Faschismus bildet. Die Intellektuellen üben auch einen riesigen Einfluß auf die Arbeiter aus.
Zwischen der Unterschätzung der Arbeit der Intellektuellen und dem Sektierertum besteht eine sehr enge Verbindung, denn das Linkslertum kommt namentlich auch darin zum Ausdruck, daß in vielen Sektionen Genossen, die unter den Intellektuellen arbeiten, fast als Rechtsopportunisten angesehen werden. Im besten Falle wird diese Front als die am wenigsten wichtige betrachtet.
Auch auf diesem Gebiet muß man für allemal Schluß mit der Scheu vor Berührung mit den Intellektuellen, mit ihren Vertretern der verschiedensten politischen, philosophischen und künstlerischen Richtungen machen. Man muß den Intellektuellen aktiver in ihrem Suchen nach einem Weg, in ihrem Kampf um Brot, um die Möglichkeit schöpferischer Arbeit helfen. Alle ihre Interessen decken sich völlig mit den Interessen des Proletariats, mit den aktuellen und den Endzielen der Kommunisten. Die Intellektuellen sind ein außerordentlich wichtiges Glied in der antifaschistischen Einheitsfront des Volkes.



Zeichn. D. Moor

DAS III. REICH
IN DER KARIKATUR
(1934)

Das III. Reich in der Karikatur. Mit einem Vorwort v. Heinrich Mann (Das Gesicht des Dritten Reiches). Mit Karikaturen von Bert, Frantisek Bidlo, Bols, Chéri, Emil Fritta, Bruno Fuck (d. i. Boris Angeluschew), Erich Godal, Adolf Hoffmeister, Jappy, Peter Nikl (d. i. Johannes Wüsten), Antonin Pelc, Ondrej Sekora, Stadler, War (Wagner?).
Mit dreispr. (engl., dt., franz.) Bildunterschriften.
Prag (Simplicus-Verlag) o. J. (1934)
50 Ss. Format 34.5 x 24.5cm.



Bert, dreifarb. Umschlagzeichnung

Heinrich Mann: Das Gesicht des Dritten Reiches (Auszug aus dem Vorwort S. 3/4)

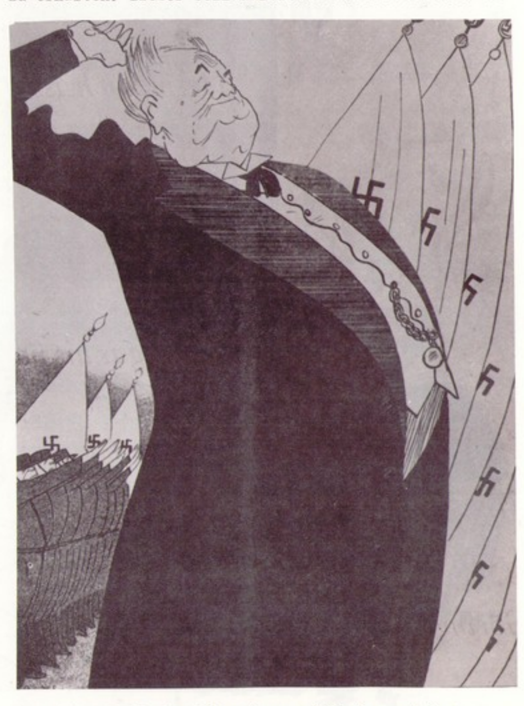
Kein Regime, soweit man immer zurückdenken kann, hat dermaßen viele unglücklich gemacht wie das Dritte Reich. Des deutschen Spießers Wunderhorn: so hat der verstorbene Meyrink es im voraus genannt. Der deutsche Spießer hat aber auch hundert Jahre daran gearbeitet. Nie war er anders gesonnen, als giftig, sobald jemand seinen Geist anstrengte um der Wahrheit willen, nicht



Peter Nikl (d. i. Johannes Wüsten): Furor teutonicus

aber um zu beweisen, daß die Welt erschaffen sei, um des deutschen Turners und Säufers willen. Die nationalen Professoren, die den größten Dichter ihrer Zeit, Heinrich Heine, aus dem Lande hetzten, hießen Rühs und Fries. So und ähnlich sind sie auch jetzt wieder benannt und beschaffen, und die ganzen hundert Jahre hat unter dem zivilisierten Deckblatt dieser Gestank von einer Menschenart zusammengeknüllt gewartet. (...) Alles zusammen: die ersonnenen Greuel, die zu lange Wartezeit im geknüllten Zustand, das aufgehäufte Gift, die vervielfachte Gier - ergibt das Dritte Reich und sein Gesicht. (...)
Wovon lebt es und erhält sich? Von der Organisierung der Zusammenbrüche. Soviel brach noch niemals irgendwo zusammen in so kurzer Zeit: Wirtschaft, Währung, ganze Klassen, die Lebenshaltung, das Denken, die Gesinnung und Gesittung. Das alles aber konnte nur nachgeben, weil eins schon vorher morsch war: Die Charaktere. Die Währung und die Gesittung bekommen ihren Halt durch die Charaktere. Nun waren diese unsicher

geworden längst vorher, und das versetzte das Dritte Reich in den Vorteil. Es konnte sagen: charakterlos waret ihr sowieso, und ob ihr das im Konzentrationslager, Übungslager, Arbeitslager seid, ihr liegt noch überall gut genug, nach dem was ihr wert seid. Strammgestanden! Wir nivellieren auch nach unten, dann habt ihr eueren Sozialismus, Laufschritt, Marsch, Marsch. Statt der Wohlfahrt kriegt ihr den Heroismus und das gefährliche Leben. (...)
Das Gesicht des Dritten Reiches ist hingeworfen in zwei Zügen: Feigheit mit Energie. So ist es heraufgekommen, ohne Kampf, durch Verrat. So besteht es, treulos lügenhaft, ohne einen Anflug von Echtheit, aber versteift in den fanatischen Entschluß, sich selbst zu erhalten. Lieber soll äußersten Falles die Welt am



Erich Godal: Gerhart Hauptmann, "Ich kenne keine Parteien, ich kenne nur Geldgeber ..."

"deutschen Menschen" zugrunde gehen, was sie allerdings unterlassen wird trotz der großangelegten Propaganda des Dritten Reiches. Diese will erreichen, daß die Welt aus reiner Furcht vor dem Dritten Reich in ihren Untergang rennt. Die Herren des Dritten Reiches kennen die Welt nicht. Ihr eigenes Leben verlief zwischen Zucht-, Irren- und Kaffehäusern. Sie wissen, wie man Bestechungen nimmt, Waffen erschwindelt und morsche Charaktere zum Fall bringt. Eins



Antonin Pelc: Arbeitsbeschaffung. "Allein durch unsere Reden beschäftigen wir Hunderttausende von Händen ..."



Fuck (d. i. Boris Angeluschev): S. A. Volksbegeisterung

Bols: Volksgemeinschaft. "Ich soll Sie aus purem Idealismus einstellen - und Sie kommen mir mit der materiellen Frage nach Tariflohn?"

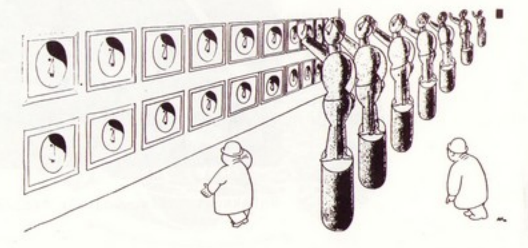


Stadler: Die Waisen von Zion



Erich Godal: Anfang vom Ende. Auf dem Felde der Ehre gefallen.

Emil Fritta: "Das Volk ist endlich wieder glücklich!"



Adolf Hoffmeister: Deutschland - das kunstverständigste Land der Welt.

ist ihnen unbekannt: das Ende mit Schrecken, das die großsprecherischen aber verfaulten Diktaturen nehmen. Bei eintretenden Wirren könnten beunruhigende Erscheinungen eintreten. "Deutsche Menschen" sterilisiert, Volksgenossen devalviert und die Jungmannschaft als Scrips festgefroren. Vom Zerstörten und Unwiederbringlichen bleibt manches zu bedauern.
Das frühere Gebell auf den Straßen Berlins hieß "B. Z.", was wohlklingender und auch ergiebiger war als "Heil Hitler"! Vor Jahren holte ein Berliner Theaterunternehmer namens Klein sich Mädchen von der Straße, gab jeder 75 Pfennig und bildete aus ihnen eine scheinbar edle, vorteilhaft beleuchtete Volksgemeinschaft in Revuen, gegen die kein Tempelhofer Feld aufkommt.



Unbekannt (mglw. Godal): "Völker, hört die Signale!"

Ondrej Sekora: Deutschland - das tierliebendste Land der Welt. "Warum wird denn der abgeführt?" "Der hat seinen Papagei heute morgen kein Wasser gegeben."



Bert: Das Einkopfgericht. "Die Rache ist ein Gericht, das kalt genossen werden muß." (Goebbels in seinem Buch "Vom Kaiserhof zur Reichskanzlei")

KARL SCHWESIG

Geb. 19.6.1898 Gelsenkirchen, gest. 19.6.1955 Düsseldorf. Vater Bergmann. Im zweiten Lebensjahr infolge schlechter Ernährung "englische Krankheit" und Rückgratsverkrümmung. 1917 Bewerbung und Aufnahme an der Königl.-Preußischen Kunstakademie Düsseldorf. Stipendium. "Sein eigensinniges Temperament sträubte sich gegen die konventionelle, spießbürgerliche Kunsterziehung der Düsseldorfer Akademie" (Hannelore Schwesig), die er 1919 wieder verließ. Mitbegründer der Gruppe "Das junge Rheinland". Während der revolutionären Kämpfe in Düsseldorf 1919 "bekam der junge Maler auf der Straße ein Flugblatt mit Text von Karl Liebknecht in die Hand gedrückt. Dieses an sich kleine Ereignis war für ihn, wie er selbst erzählte, der Wendepunkt in seinem Leben" (Hannelore Schwesig). Er arbeitete u. a. für die Zeitschriften "Die Peitsche" und "Freiheit". Mitglied der ARBKD-Rheinland. 1933 verhaftet, weil er in seinem Atelier verfolgte Kommunisten und Sozialisten verbarg. Nach 1 1/2 jähriger Haft nach Antwerpen, wo seine Zeichnungsfolge "Schlegelkeller" entstand. Dazu durch Vermittlung von Egon Erwin Kisch Vorwort von Heinrich Mann (s. Auszug u.). Der Zyklus von 50 Zeichnungen wurde 1936 auf dem "Ersten Europäischen Amnestie-Kongreß" im Brüsseler Palais d'Egmont und auf der Amsterdamer "Olympiade der Diktatur" ausgestellt. 1937 veranstaltete das Moskauer Museum für Westliche Kunst eine Ausstellung der Arbeiten. Über das Echo dieser Arbeiten in der Sowjetunion gibt der folgende bisher unveröffentlichte Briefwechsel Auskunft. Schwesig sandte gleichzeitig eine Reproduktion des Zyklus' in die Vereinigten Staaten von Amerika. Sie befindet sich heute im Nachlaß des Künstlers, während die Originalzeichnungen in Moskau verschollen sind. Während des spanischen Bürgerkriegs entstanden Plakate für die "Secours aux enfants espagnols". Deportation in die Konzentrationslager der Vichy-Regierung Gurs, St. Cyprien, Noé und Nexon. 1943 Einlieferung in das Düsseldorfer Gefängnis "Ulmer HöH" durch die Gestapo. Flucht, erneute Verhaftung und Auspeitschung im Gefängnis von Bernkastel. Nach 1945 Arbeiten für die antifaschistische Presse. 1955 Gedächtnisausstellung Kunsthalle Düsseldorf.

Red. DOKUMENTATIONEN

Heinrich Mann: Vorwort zur Mappe "Schlegelkeller" (Auszug)

Die Zeichnungen von Karl Schwesig zeigen, wieviel ein Volk leiden kann. Der Zeichner beginnt bei seinen eigenen Qualen; er hat davon genug erlebt, umsie auf seine Leidensgenossen, die anderen Deutschen zu übertragen und ihr Schicksal zu verstehen. Er sieht ihnen zu als einer, der ganz zu ihnen gehört: erst die Leiden machen wirklich zum Genossen dieses Volkes. Hier hat es einen, dem der Ausdruck gegeben ist. Der beste Teil des Hitlerreiches wird in diesen Bildern weiterleben.
Der beste, ehrlichste Teil des Hitlerreiches vollzieht sich unter der Erde. Obenauf sind Lüge, Schwindel, Korruption, der erbärmliche Betrug an der Welt und an den Deutschen. Oben ist alles faul. Echt und wahr wird es unten, in den Folterkellern. Da gibt sich das Hitlerreich wie es ist, unverblümt,

frisch von der Leber weg, wie ihm der Schnabel gewachsen ist und die Natur es geschaffen hat. In den Folterkellern ist das Hitlerreich unter sich, hat auf Zuschauer keine Rücksicht zu nehmen, braucht die weltanschaulichen Ausreden nicht mehr und muß keinem Volksgenossen etwas vormachen.

Karl Schwesig: Bericht aus dem Schlegelkeller (Auszug)

Erst gegen Mitternacht wurde ich in den kleinen Raum gerufen. Drei SA-Leute sprangen auf und bekamen aufgeregte weiße Gesichter, während sie die fettigen Peitschen von der Wand nahmen. Man verlangte von mir, ich solle Leute nennen, die auch Arbeiterdeputierten geholfen hätten. Ich wußte niemanden. Winter hielt mir nun eine Pistole vor, er knackte mit dem Schloß, um endlich an mir vorbei in die Wand zu schiessen. Er packte mich an die Kehle, stieß meinen Kopf an die Mauer und hielt die Pistole an meine Schläfe. Er boxte mich oft ins Gesicht, daß ich wie ein Ball über die Erde rollte. Sturmbannführer Roloffs war dabei und fragte mich dauernd Sachen, die ich nicht wußte. Jetzt befahl er den SA-Leuten, mich auf einen Stuhl zu legen. Mein Kopf wurde durch die Stuhllehne gesteckt, und einer klemmte meinen Kopf zwischen seine Knie. Man schlug mich nun vom Nacken bis zur Ferse. Ich schrie absichtlich nicht. Deswegen drehte man die Peitschen um und schlug mit den dicken Enden und sagte: "Was du Schwein, du schreist noch nicht?" Jetzt schrie ich, so laut ich konnte. Vor Schmerz riß ich mich los. Wieder auf den Stuhl. Nochmals riß ich mich los. Nun klemmte der SA-Mann meinen Hals ganz eng zwischen seine Knie; ich konnte nicht mehr los. Vor Schmerz machte ich verrückte Bewegungen und riß den Stuhl mitsamt den Peinigern zur Erde. Die Sache ging aber weiter, bis die Peiniger außer Atem waren. Meine Hände, mit denen ich mich schützte, waren unförmig, blutig, wie ohne Knochen. (...)



Abends kam der Kriminalsekretär Brosig in den Keller und fragte mich nach Namen, die ich nicht kannte. Nach dieser Arbeit kam dann das Pläsier. Standartenführer Lohbeck ließ mir nun mit einer alten verrosteten Schere das Haar abschneiden, daß die Kopfhaut blutete. In die Haarstoppeln wurde mit Rasierapparat ein Hakenkreuz einrasiert, ohne Seife, daß Teile der Haut abgingen. Alle Führer saßen um mich herum, machten Spottbemerkungen und freuten sich sehr.
Nach einigen Stunden, um Mitternacht, rief man mich wieder und zeigte mir den blutig gepeitschten Rücken eines Gefangenen, den ich vorher hatte schreien gehört. Ein SA-Führer in Zivil sagte: "Sieh' dir das genau an, du Schweinhund. Dem haben wir ein schönes Hakenkreuz auf den Rücken gekloppt. Sieh' dir das genau an, damit du später mal ein schönes Greuelmärchen malen kannst. - Aber jetzt kommst du dran. Ihr Intellektuellen seid ja viel schlimmer, als die Arbeiter."
Diese armen Kannibalen wußten nicht, welchen Befehl sie mir in diesem Augenblick gaben. Dieser Befehl gab mir Kraft und Ausdauer und eine klare Entschlossenheit. So klar und stark, daß ich Angst hatte, sie würden es bemerken. Mit aller Gewalt zeigte ich einen kraftlosen und ängstlichen, entmutigten Ausdruck. Ich hatte Angst, daß ihnen ihr Befehl leid tun könnte. Dieser Befehl hat mich alles Elend und alle Hindernisse bis zur Freiheit überwinden lassen.
Man schlug jetzt mit zwei Peitschen, der Zivilist mit



einem Ochsenziemer auf meinen wunden glatten Schädel. Mit beiden Armen schützte ich den Kopf. Doch die Peitschen sausten flink über die Genitalien, sodaß meine Arme runter mußten. Doch mein linker Arm bedeckte meistens meinen Schädel. (Dafür sah er später wie gehacktes Fleisch aus.) Ich schrie: "Kinder, ich bin doch auch ein Mensch, ich bin dosch auch ein Mensch.- Kinder seid doch vernünftig, ich bin doch auch ein Mensch." Das brachte sie immer mehr in Raserei, bis ich in die Knie sank. In diesem Augenblick klatschte eiskalt ein Eimer Wasser über mich, der mich völlig frisch machte. Die Peitschen sausten wieder über meinen Schädel. Ich krümmte mich zusammen wie eine Schnecke, meine Knie krochen auf dem Erdboden. Da platschte wieder ein Eimer Wasser über mich. So ging es immer weiter, bis der Zivilist sich bückte und etwas aufhob - ein Stück des Ochsenziemers, der wahrscheinlich schon oft gebraucht worden war. Keuchend sagte der Mann: "Verdammt. Schluß, Schluß". (...)
Aber bevor ich der regulären Polizei ausgeliefert wurde, wollte die SA erst noch einen kräftigen Spaß mit mir machen. Drei größere Gemälde, ein Haufen ausländischer Zeitungen und mehrere Bände der Carl v. Ossietzky-Wochenschrift WELTBÜHNE wurden als staatsgefährliche Trophäen aus meinem Atelier in den Schlegelkeller geschleppt. Vor die Bilder wurden nun sämtliche Gefangenen und SA-Leute versammelt und mußten zusehen, was man heute mit dem Maler solcher Bilder macht.



Allerdings war das Bild "Maskenball", das ich im Frühjahr 1932 gemalt hatte, eine aufschlußreiche Symbolik in Bezug auf die zukünftige Entwicklung der Nazipolitik: Eine Soirée, mit Schacht, der nun Reichsbankpräsident geworden war und Schmeling, der jetzige Prototyp arischer Kraft, nebst andern Typen von Presseleuten, die später Hitlers Handlanger wurden, vereint beim Sekt in Abendkleidern. Die Damen trugen Gasmasken.
"Warum hast du das gemalt?" so frug nun der SA-Führer im Keller. Ich sagte: "Das Bild soll zeigen, wie die heutige Gesellschaft den Krieg wünscht und Stimmung für den Krieg macht." Ein Faustschlag ins Gesicht und die Worte: "Wenn du die Wahrheit gesagt hättest, kriegtest du keine Schläge." "Das ist die Wahrheit, es ist doch deutlich zu sehen," sagte ich. Viele Faustschläge ins Gesicht und Fußtritte in das Rückgrat waren die Antwort.
Nachdem nun jeder sein Pläsier gehabt hatte im Beisein der verwundeten und geschundeten Mitgefangenen, die jeden Schlag mit mir fühlten und heftiger fühlten, bekam auch der herkulische Heizer (oder Hausknecht) aus dem "Getreidehaus" seine Freude mit mir.

(Aus dem schriftl. Nachlaß)

BRIEFE AN SCHWESIG
1936 - 1940
zur Zeichnungsfolge
Schlegelkeller

Schwesig in einem Text aus dem Jahre 1945:
Durch Vermittlung der Sschriftstellerin Rubiner wurden in der Sowjet-Zeitschrift "Sha Rubeshom", begr. von M. Gorki, im Oktoberheft 1936 17 Reproduktionen nach diesen Gravuren (der Zeichnungsfolge) abgebildet mit einer kurzen Biographie über mich. Frau Rubiner schrieb mir, daß mir die Hälfte des Honorars zustehe, das ich später, wenn ich mal in der SU weile, empfangen könne. Der damalige Vizedirektor des "Museums für moderne westeuropäische Kunst" in Moskau, mit Namen

Schaffner, wollte von diesen Gravuren eine Kunstmappe im Staatsverlag herausbringen. Ich schickte die 52 Gravuren zu ihm. Am 26. Dezember 1936 kamen sie im Museum an. Schaffner holte 2 Gutachten erster Sowjetkünstler ein. Schaffner forderte von mir eine Vollmacht und Honorar-Vertrag. Er empfahl mir, nach Brüssel zur Sowjet-Botschaft zu gehen wegen Einreise-Erlaubnis für die SU. Inzwischen war es aber 1939 geworden und die Gefahr des deutschen Überfalls auf Polen, Sept. 1939 verhinderte die Einreise. (...) Im Winter 1940 wandte ich mich noch einmal vom KZ Gurs aus an den Sowjet-Botschafter Bogomolow in Vichy wegen Zuerkennung der Sowjet-Staatsbürgerschaft. Im Februar 1941 bekam ich auch einen Fragebogen zugeschickt und mußte einen Lebenslauf und 9 Paß-Fotos einschicken. Die französischen Behörden verschleppten die Angelegenheit bis zur Hitlerinvasion. Der Vizedirektor Schaffner ist 1942 verstorben und hat die 52 Gravuren nebst den 2 Gutachten der Sowjetkünstler im Büro der Komintern abgegeben, da kein Sowjet-Museum mehr die 52 Gravuren aufbewahren wollte, bei Ausbruch des Krieges im Juni 1941.

R. A. Willmer

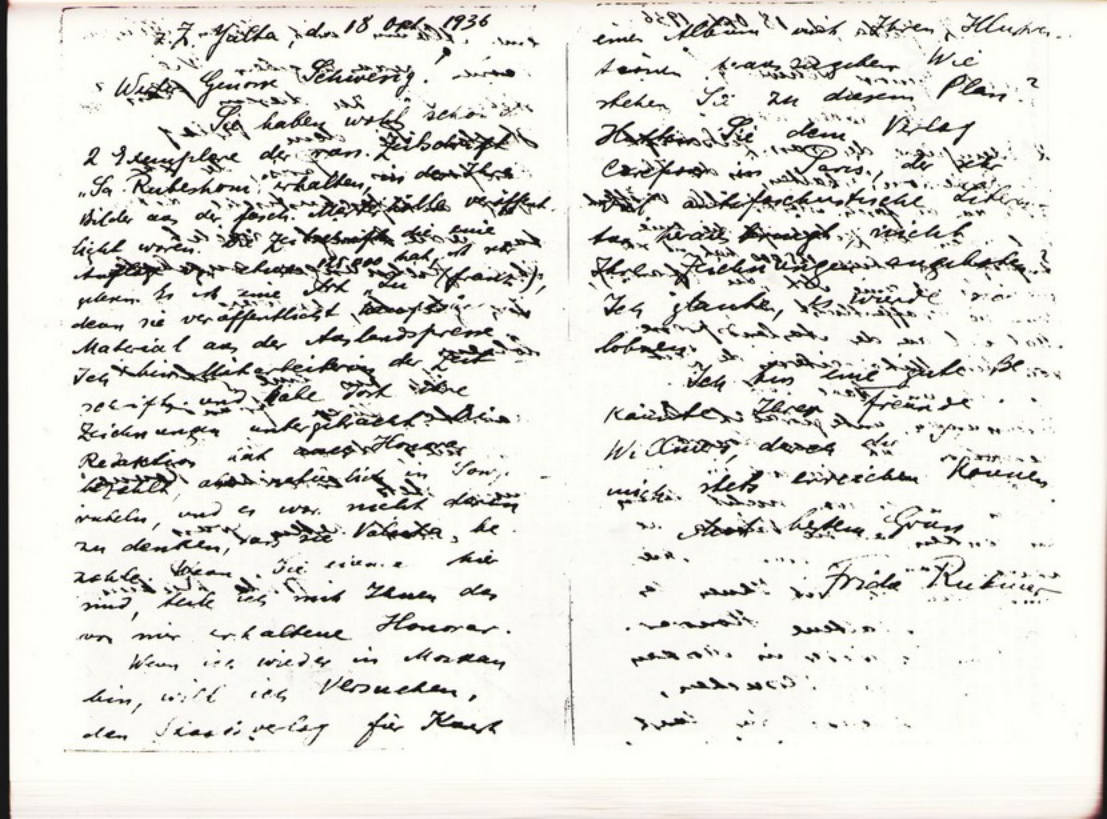
Jalta, den 18.X.36
Mein lieber Karl! Du wirst wahrscheinlich schon mit Schmerzen auf ein Lebenszeichen von mir warten. Wir sind jetzt von einem fast zweimonatlichen Aufenthalt in Moskau zurückgekehrt. In M. haben wir uns an den verschiedensten Stellen bemüht, Deine Sachen unterzubringen. Die Sache steht eigentlich nicht schlecht. So erklärte mir der Direktor des Moskauer Museums für westeuropäische Kunst, daß er Deine Bilder in 2 Exemplaren ankaufen wolle. Möglicherweise wird er dafür Valuta zahlen, aber genau läßt sich das noch nicht sagen. Du mußt selbst mit ihm in Verbindung treten. (...) Dann besteht noch die Aussicht, daß die fraglichen Bilder entweder vom Staatsverlag oder vom Verlag der R. H. in etwa 10 000 Exemplaren als Mappenwerk herausgebracht werden. Das alles wird meine Kusine mit Dir schriftlich regeln. Auch unsere Freundin Frida R. wird Dir in dieser Sache sehr behilflich sein können. Am besten wäre es natürlich, wenn Du selbst hierher kämst.

Frida Rubiner

z. Z. Jalta, d. 18. Okt. 1936
Werter Genosse Schwesig! Sie haben wohl 2 Exemplare der russ. Zeitschrift "Sa Rubeshom" erhalten, in der ihre Bilder aus der fasch. Marterhölle veröffentlicht waren. Die Zeitschrift, die eine Auflage von etwa 125 000 hat, ist sehr gelesen. Es ist eine Art "Lu" (franz.), denn sie veröffentlicht haupts. Material aus der Auslandspresse. Ich bin Mitarbeiterin der Zeitschrift und habe dort ihre Zeichnungen untergebracht. Die Redaktion hat auch Honorar bezahlt, aber natürlich in Sowjetrubeln, und es war nicht daran zu denken, daß sie Valuta bezahle. Wenn Sie einmal hier sind, teile ich mit Ihnen das von hier erhaltene Honorar. Wenn ich wieder in Moskau bin, will ich versuchen, im Staatsverlag für Kunst ein Album mit Ihren Illustrationen herauszugeben. Wie stehen Sie zu diesem Plan? Hatten Sie dem Verlag Carefour in Paris, der sehr viel antifaschistische Literatur herausbringt nicht Ihre Zeichnungen angeboten? Ich glaube, es würde sich lohnen. (...)

За Рубежом

5 октября 1936 г., № 28 (132)



z. Z. Jalta, den 18. Okt. 1936

Werter Genosse Schwerig.

Sie haben wohl schon 2 Exemplare der franz. Zeitschrift „Sa Rubeshom" erhalten, in der Ihre Bilder aus der fasch. [illegible] veröffentlicht wurden. Die Zeitschrift [illegible] hat eine Auflage [illegible] 125 000 [illegible] (franz.). Es ist eine Art „[illegible]", denn sie veröffentlicht Material aus der Auslandspresse. Ich bin Mitarbeiterin der Zeitschrift und habe dort Ihre Zeichnungen untergebracht. Die Redaktion hat auch Honorar bezahlt, aber natürlich in Sowjetrubeln, und es war nicht daran zu denken, dass sie Valuta bezahlen. Wenn Sie einverstanden sind, teile ich mit Ihnen das von mir erhaltene Honorar.

Wenn ich wieder in Moskau bin, will ich versuchen, den Staatsverlag für Kunst ein Album mit Ihren Illustrationen herauszugeben. Wie stehen Sie zu diesem Plan? Hatten Sie dem Verlag Carrefour in Paris, der antifaschistische Literatur herausbringt, nicht Ihre Zeichnungen angeboten? Ich glaube, [illegible] würde [illegible] loben.

Ich bin eine gute Bekannte Ihrer Freunde Wi[illegible], durch die Sie mich stets erreichen können.

Mit herzlichen Grüßen

Frida Rubiner

Den 30. Dezember 1936.

Lieber Kamerad Schweig,

Wir haben im Museum der neuen westlichen Kunst Abbildungen Ihrer antifaschistischen Zeichnungen gesehen: dokumentarisch wichtige Arbeiten. Wir wären Ihnen dankbar, wenn Sie diese Reproduktionen uns ebenfalls zukommen lassen könnten. Wir werden sie im antifaschistischen Kampf sicher auswerten.

Auch würden wir uns freuen, mit Ihnen ständige Verbindung aufrecht zu erhalten. Wir sind die Auslandssektion der Moskauer Vereinigung der Sowjetkünstler.

Es würde uns freuen, bald etwas von Ihnen zu hören.

Mit kameradschaftlichen Grüssen

Auslandssektion von MOSSCh

A. Durus

Unsere Adresse:

Moskau
Jermolajewski per. 17
MOSSCh, Auslandssektion

Kunstkomitee der Sowjet-union, E. Schaffner

Moskau 2. Nov. 1936
Werter Genosse, Im Besitze Ihres Schreibens vom 27. Oktober 36 an die Genossin Lotte Pulewka kann ich Ihnen mitteilen, daß das Museum der modernen westeuropäischen Kunst sehr geneigt ist, Ihre Originalzeichnungen zu erwerben. Wir haben dieselben gesehen in den Photos, die uns Dr. Willmer gezeigt hat. Wir bitten Sie nun, uns den Preis zu nennen, einmal pauschal für das ganze Werk, sodann nach einzelnen Blättern. Mir scheint aus verschiedenen Gründen aber nur ein Ankauf sämtlicher Originale in Frage zu kommen Wir werden hier vor dem Kunstkomitee der Sowjetunion die Frage stellen, wie Ihnen die Kaufsumme in ausländischer Valuta überwiesen werden kann. Bitte erkundigen Sie sich dort, ob in Antwerpen ein Sowjetkonsul funktioniert. Wenn ja, beraten Sie sich mit ihm über dieses Problem. Eine Einreise hierher wäre wohl nur im Rahmen der Ihnen wohl bekannten Intourist-Organisation zu bewerkstelligen. (...)
Mit vorzüglicher Hochachtung, Schaffner, stellvertr. Direktor

A. Durus, Auslandssektion von MOSSCh

(Moskau), den 30. Dezember 1936
Lieber Kamerad Schwesig, wir haben im Museum der neuen westlichen Kunst Abbildungen Ihrer antifaschistischen Zeichnungen gesehen: dokumentarisch wichtige Arbeiten. Wir wären Ihnen dankbar, wenn Sie diese Reproduktionen uns ebenfalls zukommen lassen könnten. Wir werden sie im antifaschistischen Kampf sicher auswerten. Auch würden wir uns freuen, mit Ihnen ständige Verbindung aufrecht zu erhalten. Wir sind die Auslandssektion der Moskauer Vereinigung der Sowjetkünstler. Es würde uns freuen, bald etwas von Ihnen zu hören. Mit kameradschaftlichen Grüßen, Auslandssektion von MOSSCh, A. Durus

Wolfgang Langhoff

Zürich, den 10. Febr. 37
Lieber Karl, entschuldige, daß ich Dir erst heute antworte, aber ich habe sehr viel zu arbeiten. Selbstverständlich bin ich gerne bereit, ein Vorwort für Deine Kunstmappe zu schreiben. Auf beigefügten Bogen schicke ich Dir auch die gewünschte Bereitwilligkeitserklärung für den Verlag. Leider kann ich Dir heute nicht mehr schreiben, ich bin in Eile. Mit herzlichem Gruß, Dein Wolfgang.
NB. Die Adresse von Heinrich Mann weiß ich leider auch nicht, schreib einfach an den Verlag mit eingeschlossenem Couvert.
(Anlage) Zürich, den 10. Febr. 1937
Wie ich höre, will mein Freund Karl Schwesig eine Kunstmappe seiner erschütternden Zeichnungen aus den deutschen faschistischen Folterhöllen herausbringen. Während ich noch im Gefängnis war, habe ich von anderen Gefangenen über Schwesigs Schicksal Nachricht bekommen und habe ihn dann auch in meinem Buch "Die Moorsoldaten" erwähnt. Ich bin gern bereit, ihm zu dieser Mappe ein Vorwort zu schreiben, obwohl ich überzeugt bin, daß die Zeichnungen durch ihre kraftvolle Realistik und hohe Qualität die Aufmerksamkeit breitester Kreise auch ohne ein solches Vorwort erregen werden. Wolfgang Langhoff.

R. A. Willmer

Jalta, den 30.Juli 37
Lieber Freund! Eigentlich unverzeihlich von mir, daß

Kunstkomitee der Sowjetunian.

ВСЕСОЮЗНЫЙ КОМИТЕТ
ПО ДЕЛАМ ИСКУССТВ
при
СОВЕТЕ НАРОДНЫХ КОМИССАРОВ
Союза ССР

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ
НОВОГО ЗАПАДНОГО ИСКУССТВА

„11/XI" 1936 г.
№

Москва, ул. Кропоткина, 21
Телефоны: { Г-6-71-17 (Дирекция), Г-6-71-21 (Научн. сотр.)

ТЕКУЩИЙ СЧЕТ № 120 в Московской Конторе Госбанка.

An Genossen Karl Schwesig
Antwerpen.

Werter Genosse,

Im Besitze Ihres Schreibens
an die Genossin Kotte
vom 27/X. 36. Ihnen mitteilen, daß
Pulewka kann ich
das Museum der modernen westeuro-
päischen Kunst sehr geneigt ist, Ihre
Originalzeichnungen zu erwerben.
Wir haben dieselben gesehen in den
Photos, die uns Dillwillner gezeigt
hat. Wir bitten Sie nun, uns den
Preis zu nennen, einmal pauschal
für das ganze Werk, sodann auch
für einzelnen Blätter. Mir scheint aus
verschiedenen Gründen aber nur
ein Ankauf sämtlicher Originale
in Frage zu kommen.

Wir werden hier vor dem Kunst-
Komitee der Sowjetunion die
Frage stellen, wie Ihnen die Kauf-
summe in ausländischer Valuta

ich Dich solange ohne Antwort ließ. Aber weißt Du, das Sowjetleben nimmt einen so sehr in Anspruch, daß wir vollauf mit unseren eigenen Angelegenheiten beschäftigt sind. Das wird der Aussenstehende natürlich niemals richtig begreifen können, besonders der in kapitalistischen Ländern Lebende. Wir leben hier wirklich wie auf einem anderen Planeten. Aber nun zu Deiner Sache. Es hat jetzt, eigentlich schon seit einem halben Jahr, keinen Zweck, wegen Deiner Bilder an Lotte P. zu schreiben. Leider habe ich das auch erst jetzt erfahren. So viel ich weiß, sind jetzt in der dortigen Leitung der Kunstangelegenheiten ganz neue Leute. Auch hast Du die Leute sicherlich chockiert mit Deinen auch für hiesige Verhältnisse viel zu hohen Honorarforderungen. Ich habe aber jetzt Deinetwegen andere Schritte unternommen, wenngleich das von J. aus immer recht schwierig ist. Ich habe das ganze Material (Brief von Heinrich Mann, Bildunterschriften usw.) an meine Freundin Frida Rubiner geschickt, die bei ihren ausgedehnten Verbindungen sicherlich, wenn überhaupt, etwas erreichen kann. Du mußt allerdings zur Kenntnis nehmen, daß der deutsche Faschismus sich in den letzten Monaten noch ganz anders entlarvt hat, als durch die gelegentlichen Enthüllungen von zufällig Geflüchteten aus den fasch. Marterkammern. Ich meine die Greueltaten, die der deutsche Faschismus spez. in Spanien begeht. Ich glaube, der "Goya" muß noch gefunden werden, der diese unerhörten Geschehnisse zu künstlerischer Gestaltung bringt.
Fortsetzung den 6. August ... Daß Du an Nierensteinen leidest, hat uns sehr bekümmert. (...) Hast Du etwas von Dr. Levi, Düsseld., gehört? Hier gehen Gerüchte um, er sei nach Amerika emigriert. Hast Du noch etwas von Langhoff gehört? Was gibt es Neues von Düsseldorf zu berichten? Was macht Barz? Aus der finsteren Nacht über Deutschland erfahren wir hier nur selten etwas, sodaß wir für jede Mitteilung dankbar sind. Uns geht es hier nach wie vor gut. Ich bin vor einigen Monaten zum Konsultanten für das Röntgenwesen der Südküste der Krim ernannt worden. (...) Das kulturelle Leben ist hier in J. als Zentrum des Kurortlebens außerordentlich vielseitig und interessant. Wir haben hier ein ständiges Symphonieorchester mit ganz hervorragenden Kräften unter der Leitung eines Professors. Ausgezeichnete Theateraufführungen und Kunstausstellungen. Augenblicklich ist hier eine große Ausstellung von Gemälden, Radierungen usw. von ersten Moskauer Malern. Die moderne russ. oder vielmehr sowjetische Malerei geht allerdings ganz andere Wege als in Westeuropa. Für die Künstler wird hier sehr viel getan. Das ganze Land ehrt und schätzt sie. (...)

E. Schaffner

Moskau, 27. Juni 1939
Herrn Karl Schwesig, Antwerpen, auf Ihre zwei sehr berechtigten Anfragen an das Museum f. w. K. nach dem Verbleib Ihrer Zeichnungen kann ich Ihnen kurz folgendes mitteilen: die Erledigung der Angelegenheit in dem Ihnen erwünschten Sinne wurde leider sehr lange durch Elemente, die unserer Sache feindlich waren, hintangehalten. Diese Hemmnisse sind nun beseitigt, und die Bilder sind heute in Verwahrung einer absolut zuverlässigen und entscheidenden Instanz, von der Sie in allernächster Zeit ohne Zweifel eine Antwort er-

halten werden, die Sie in jeder Hinsicht befriedigen wird. Weiteres heute Ihnen mitzuteilen habe ich keinen Auftrag. Nur noch soviel: die Verzögerung ist nicht durch die Schuld der Gen. P., und auch nicht durch meine, eingetreten. Gen. P. ist gerade in Urlaub gefahren und läßt Sie grüßen. Mit Hochachtung, Ihr,
E. Schaffner

E. Schaffner

Moskau, 15. Juli 1939
Werter Genosse Schwesig, In der Annahme, daß Sie im Besitze meines ersten Briefes, den ich vor kurzem an Sie richtete, sind, kann ich Ihnen heute folgendes Mitteilen: Im Hinblick auf die revolutionäre Wichtigkeit der ganzen Angelegenheit werden Ihre Zeichnungen hier dem autoritativsten Gutachten in künstlerisch-formeller und in politischer Beziehung unterworfen. Es wird Sie freuen zu hören, daß schon eine der anerkanntesten künstlerisch-revolutionären Persönlichkeiten - selbst Graphiker - ein glänzendes Urteil abgegeben hat. Allerdings mit gewissen Einschränkungen in Bezug auf einige formal schwächere Blätter. Da ich in nächster Zeit vor einem größeren Forum derjenigen sehr autoritativen Organisation, in deren Auftrag ich dies schreibe in Ihrem Namen den Erwerb Ihrer Zeichnungen befürworten soll, so bitte ich Sie, mich dazu so rasch wie möglich brieflich zu ermächtigen. Natürlich eingeschrieben. Gleichzeitig teilen Sie mir bitte eingehender mit, wie Sie sich die Abtretung Ihrer Autorrechte denken. Möglich sind zwei Varianten: Entweder einfacher und glatter Verkauf gegen eine bestimmte Summe, oder aber Überlassung der Autorrechte, d. h. des Publikationsrechtes (in Form eines Albums z. B.) in mehreren Sprachen mit entsprechendem polit. Begleittext, natürlich auf Grund eines Vertrags. Ein solcher Vertrag würde dann offenbar mit Ihnen dort durch einen bevollmächtigten Vertreter geschlossen werden. Dabei kann ich Ihnen versichern, daß die politische Autorität derjenigen Organisation, die sich heute für Ihre Zeichnungen interessiert, und auch derjenigen Persönlichkeit, die offenbar den Begleittext schreiben wird, in jeder Hinsicht international unvergleichlich weit höheres Gewicht haben, als diejenige (der) Persönlichkeit, die Sie in Ihrem Schreiben an das Museum westeur. Kunst genannt haben. Ich bitte Sie gleichzeitig mir so rasch wie möglich eine ausführliche Autobiographie mit genauen Angaben und knapper klarer Schilderung Ihrer Einstellung zur Ideologie der verschiedenen Parteien und Ihres praktischen Verhältnisses zu denselben usw. einzusenden. Ich bitte Sie diese im Interesse eines raschen Fortschreitens und Abschlusses der Verhandlungen unerläßliche Voraussetzung als politische Notwendigkeit zu begreifen und möglichst rasch und gewissenhaft zu erfüllen. Erwünscht ist die Angabe politischer unbezweifelbarer Referenzen. Ich bitte Sie mit dem Museum, aus Gründen, die ich im ersten Brief andeutete, weiter nicht zu korrespondieren. Vermutlich wird sich im Verlauf unserer weiteren Verhandlungen die Notwendigkeit Ihrer Herreise aus verschiedenen Gründen herausstellen. Doch darüber später. (...) E. Schaffner

E. Schaffner

Moskau, 29. Juli 1939
Werter Herr Schwesig, Leider ist es mir nicht möglich Ihrem Wunsche nach näheren Angaben über die betr. Organisation und Persönlichkeit zu entsprechen.

UPTON SINCLAIR
STATION A, PASADENA
CALIFORNIA

April 12, 1939

Mr. Karl Schwesig,
St. Martenstraat, 2,
Antwerp, Belgium.

Dear Mr. Schwesig:

I have your very interesting letter and also the handsome volume which you sent me. I am sending it to my publisher in New York, and asking his advice. I will let you hear from me as soon as I have anything to report.

Sincerely,

[signature]

UPTON SINCLAIR
STATION A, PASADENA
CALIFORNIA

December 26, 1939

Mr. A. Bezdesky,
300 West 107th St.,
New York City.

Dear Mr. Bezdesky:

I have your letter regarding the manuscript of Mr. Carl Schwesig. It was impracticable for me to handle it from California, and I turned it over to an old friend of mine, Helen Black, 723 Seventh Ave, New York. I am sending her a copy of this letter and will ask her to let you know what she has been able to do about the manuscript.

Sincerely,

[signature]

Upton Sinclair

Und zwar aus Gründen, die unbedingt weit mehr in Ihrem direkt lebenswichtigen Interesse liegen, als etwa im Interesse von irgendwen sonst. Sie können in jeder Hinsicht beruhigt sein: in keinem Lande der Welt sind so wie in der Sowjetunion die Rechte des Autors so geschützt. Damit Sie wissen, mit wem Sie es zu tun haben in meiner Person teile ich Ihnen zur Information mit, daß ich einer der Gründer der schweizerischen Kommunist. Partei bin, aber seit vielen Jahren in der Sowjetunion tätig bin. (...) Nach allen Erfahrungen der letzten Jahre in Bezug auf bestialische Racheakte an Andersdenkenden wird es Ihnen klar sein, daß Ihr ganz eigentlichstes Interesse es sehr rätlich erscheinen läßt, daß Sie im Augenblick der Veröffentlichung Ihrer Zeichnungen in absoluter Sicherheit seien. (...) Voraussetzung - und zwar bedingungslose Voraussetzung - zur Erteilung des Einreisevisums ist aber Ihre ausführliche Autobiographie, deren Angaben selbstverständlich nachgeprüft werden, soweit dies möglich ist. Dies werden Sie ja ohne jeden Zweifel begreifen im Hinblick auf die augenblickliche internationale Lage und auf die durch die grossen Prozesse (Sinowjew, Bucharin u. Konsorten) aufgedeckte Tätigkeit sowjetfeindlicher Agenturen im Sowjetlande. Dies ist ein öffentliches Weltgeheimnis. (...)

Upton Sinclair

Pasadena, California, April 12, 1939
Dear Mr. Schwesig: I have your very interesting letter and also the handsome volume which you sent me. I am sending it to my publisher in New York, and asking his advice. I will let you hear from me as soon as I have anything to report. Sincerely Upton Sinclair

Upton Sinclair

Pasadena, California, December 26, 1939
Dear Mr. Bezdesky: I have your letter regarding the manuscript of Mr. Carl Schwesig. It was impracticable for me to handle it from California, and I turned it over to an old friend of mine, Helen Black, 723 Seventh Ave, New York. I am sending her a copy of this letter and will ask her to let you know what she has been able to do about the manuscript. Sincerely, Upton Sinclair

Upton Sinclair

Pasadena, California, July 31, 1940
Dear Mr. Bezdesky: The enclosed letter explains itself and I send it to you in the hope that you will be able to assist Mr. Schwesig, and perhaps get him to the United States. I am unable to undertake the matter myself, because I am making my contribution in the form of a long novel, and I feel it is my duty to give it all my time and attention. Sincerely,Upton Sinclair

Upton Sinclair

Pasadena, California, September 20, 1940
Dear Mr. Bezdesky: I enclose another letter from Mr. Schwesig. I receive so many of these tragic letters that it is impossible for me to take the matter up. I do not even know whether letters into France are being delivered any more. Perhaps you are not so burdened as I am, and trying to give all your time to writing a novel about Europe, as I am. I have the belief that I can accomplish more by sticking to that job. Sincerely, Upton Sinclair

- ANZEIGE -

Angebot des Arbeiterkulturverlags

Anschrift:
Arbeiterkulturverlag, 4300 Essen 1, Gemarkenstr. 30
Wiederverkäufer eralten 30% Rabatt; 10/11 Partie.

REIHE KULTURKAMPF

Reinhard Merker/Frank Rainer Scheck
EMANZIPATION UND REVOLUTION
Kritik an Duhm

56 Seiten, DIN-A-5, DM 2,80
3., ERWEITERTE AUFLAGE

Dieter Duhm, Autor von "Angst im Kapitalismus" und "Warenstruktur und zerstörte Zwischenmenschlichkeit", gilt als einer der führenden Vertreter emanzipatorischer Konzepte mit marxistischem Anspruch. Reinhard Merker und Frank Rainer Scheck versuchen Duhms Lehre vom kranken Kapitalismus, der nur durch die Praxis der Emanzipation revolutioniert werden könne, bis zu ihren kleinbürgerlichen Wurzeln zurückzuverfolgen und gehen dabei besonders auf die Bereiche Manipulationstheorie, Entfremdungstheorie, Triebtheorie und Spontaneismus ein. Ihre Kritik gilt dabei nicht Duhm als Einzelperson, sondern stellt in grundsätzlicher Weise den kommunistischen Standpunkt zur Frage des Verhältnisses von persönlicher Emanzipation und sozialer Revolution heraus. Die dritte, Anfang Juli 1977 erscheinende Auflage des vorübergehend vergriffenen Titels berücksichtigt auch Duhms letztes Buch, "Der Mensch ist anders".

Frank Rainer Scheck
STANISLAW LEM, EIN MODERNER REVISIONIST
Auseinandersetzung

64 Seiten, DIN-A-5, DM 2,80

Eine ideologisch politische Auseinandersetzung mit dem bekannten polnischen Schriftsteller Lem ("Eden", "Solaris", "Robotermärchen", "Summa Technologiae") über Dialektik und Logik, bürgerliche Futurologie, sozialistischen Internationalismus und Antiimperialismus angesichts der Atomkriegsgefahr sowie weitere Themen.

INTELLIGENZ UND SOZIALISMUS
Kampfperspektiven

48 Seiten, DIN-A-5, DM 2,80

Diese Broschüre analysiert die ideologischen Positionen der Studentenbewegung ('Produktivkraft Wissenschaft' etc.) und des ihr indirekt folgenden 'marxistisch-leninistischen' Zirkelwesens, um aus der kritischen Auseinandersetzung mit dem Opportunismus Perspektiven für den organisierten kommunistischen Kampf zu gewinnen.

Reinhard Merker/Frank Rainer Scheck
DEUTSCHER FASCHISMUS - WESTDEUTSCHER NEOFASCHISMUS
Ideologie und Politik der offenen Monopoldiktatur

48 Seiten, DIN-A-5, DM 2,80

Diese konzentrierte Untersuchung liefert einen der wesentlichsten Beiträge der neuen kommunistischen Bewegung zur Analyse bürgerlicher und linksbürgerlicher Faschismustheorien (Thalheimer, Reich, Bloch, Frankfurter Schule, Kühnl u.a.) und zur historisch-materialistischen Herleitung der faschistischen Ideologie und Politik des Nationalsozialismus. Die Autoren arbeiten heraus, daß unter den Bedingungen des ausgebildeten Imperialismus der Faschismus einen ebensolchen Normalfall darstellt wie die Herrschaftsform der bürgerlich-parlamentarischen Demokratie. Abschließend setzen sich R. Merker und F.R. Scheck mit der wachsenden Gefahr eines neuen Faschismus in der BRD auf dem Hintergrund der steigenden Krisenhaftigkeit des Weltimperialismus auseinander und erörtern in der Polemik gegen die diesbezüglichen Auffassungen von DKP, KBW, KPD/ML u.a. die aktuelle Bedeutung des antifaschistischen Kampfes.

EDITION KULTUR UND KLASSE

STALIN SPRICHT MIT H.G. WELLS
Niederschrift der Unterredung vom Juli 1934 in Moskau
Mit einem Nachwort über die weltanschauliche Position des H.G. Wells

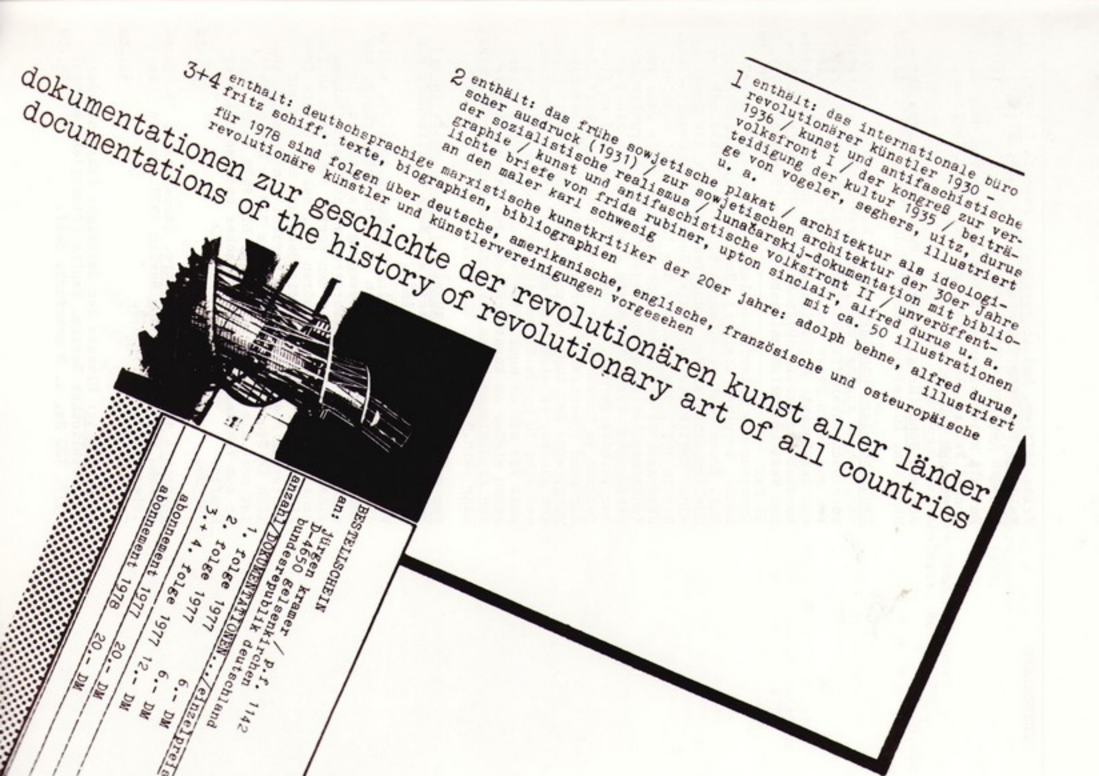
48 Seiten, DIN-A-6, DM 1,50

Im Juli 1934 führte Stalin ein Gespräch mit dem englischen Bestseller-Schriftsteller H.G. Wells ("Die Zeitmaschine", "Die Geschichte unserer Welt"). Diese Unterredung ist nicht in der deutschen Stalin-Werkausgabe enthalten. Sie hat jedoch aufgrund ihrer aktuellen Thematik große Bedeutung für den Kampf gegen Reformismus und Revisionismus. Themen des Gesprächs: Reform oder Revolution? - Friedlicher Übergang zum Sozialismus? - Die Rolle der Intelligenz in der Revolution - Die Krise des Kapitalismus. Das Nachwort zeichnet den weltanschaulichen Entwicklungsweg des englischen Autors nach und erläutert seine zwischen kleinbürgerlichem 'Sozialismus' und chauvinistischem Engagement pendelnde Position.

AGITPROPTRUPPEN
Erfahrungsberichte und Schilderungen aus der Praxis der revolutionären Arbeiterbühne vor 1933

127 Blatt, DIN-A-5 (quer), DM 4,95

Zwei der drei hier vorgelegten Beiträge stammen von Mitgliedern proletarisch-revolutionärer Theatertruppen in der Weimarer Republik, der dritte Aufsatz gibt einen Überblick über die Arbeit des 'Roten Sprachrohrs', der wohl bekanntesten Agitproptruppe vor 1933. In diesen Erfahrungsberichten werden die Schöpfer und Träger der Arbeiterbühne sichtbar: klassenbewußte Arbeiter, die bereit waren, ihre letzten freien Stunden zu opfern, um die Revolution auch in diesem Kampfabschnitt weiterzutreiben. Gerade weil hier aus eigenem Erleben dokumentiert wird, was Parteilichkeit der proletarischen Kunst, was Volkstümlichkeit, was Niveauhebung heißt, sind die Erinnerungen dieser Genossen so mancher farblosen theoretischen Abhandlung überlegen. Ein Nachwort liefert einen Abriß der Geschichte des Agitproptheaters.



dokumentationen zur geschichte der revolutionären kunst aller länder
documentations of the history of revolutionary art of all countries
1 enthält: das internationale büro revolutionärer künstler 1930 – 1936 / kunst und antifaschistische volksfront I / der kongreß zur verteidigung der kultur 1935 / beiträge von vogeler, seghers, uitz, durus u. a. illustriert
2 enthält: das frühe sowjetische plakat / architektur als ideologischer ausdruck (1931) / zur sowjetischen architektur der 30er jahre der sozialistische realismus / lunačarskij-dokumentation mit bibliographie / kunst und antifaschistische volksfront II / unveröffentlichte briefe von frida rubiner, upton sinclair, alfred durus u. a. an den maler karl schwesig mit ca. 50 illustrationen
3+4 enthält: deutschsprachige marxistische kunstkritiker der 20er jahre: adolph behne, alfred durus, fritz schiff. texte, biographien, bibliographien illustriert
für 1978 sind folgen über deutsche, amerikanische, englische, französische und osteuropäische revolutionäre künstler und künstlervereinigungen vorgesehen
BESTELLSCHEIN
an: jürgen kramer / p.f. 1142
D-4650 gelsenkirchen
bundesrepublik deutschland
anzahl/DOKUMENTATIONEN.../einzelpreis
1. folge 1977 6.- DM
2. folge 1977 6.- DM
3.+ 4. folge 1977 12.- DM
abonnement 1977 20.- DM
abonnement 1978 20.- DM

DEUTSCHLAND

Fritz Löffler, Emilio Bertonati, Joachim Heusinger v. Waldegg: Dresdner Sezession 1919 - 1925. Milano, München (Galleria del Levante) 1977. 40.-DM

Enthält Materialien zu Leben und Werk von Otto Dix, Conrad Felixmüller, Otto Griebel, Eugen Hoffmann, Christoph Voll u. a.

Gerhart Söhn (Hrsg.): Conrad Felixmüller, von ihm - über ihn. Düsseldorf (EDITION GS) 1977. 32.-DM

Tendenzen der Zwanziger Jahre. Ein Konvolut verstreuter, schwer zugänglicher, in Vergessenheit geratener oder noch unveröffentlichter Briefe, Glossen, Kritiken zum Neuen Bauen, zusammengestellt und publiziert von der Bauwelt anläßlich der 15. Europäischen Kunstausstellung Berlin 1977. Bauwelt 1977, Heft 33. Berlin West (Bertelsmann Fachzeitschriften GmbH) 1977. 32 Ss. 10.-DM
Interessante Materialsammlung, die u. a. Texte von Behne, Gropius, Lisickij, Hannes Meyer, Moholy-Nagy, Oud, Bruno Taut u. a. enthält. Leider fehlt oft der Quellennachweis. Von Bruno Taut enthält die Sammlung eine Kritik der legendären Deutschen Bauausstellung, Berlin 1931, die Taut für die 'Isvestija' schrieb. Überraschend sind auch Äußerungen, wie die Ouds zum funktionalistischen Purismus: "(...) Das ruhige Arbeiten nach Vervollkommnung - wie wird es nicht in der Technik gerühmt von den Architekten und wo findet man es heute in der Baukunst? Nur Eckigkeit oder nur Rund (jedenfalls aber nur), das findet Bewunderung, wenn der Ausdruck nur stark, nur einseitig ist. Ich glaube, es wird sich alles auf die Dauer rächen, und eine folgende Generation, die weiter will, so weit wie wir es auch jetzt wollen - wird das alles genau wieder so kaputt zu schlagen haben, wie wir den Akademismus haben bekämpfen müssen. Der Weg wird lang sein." (Brief v. 22. III. 24; ebd. S. 1087)

Wem gehört die Welt - Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik. (Ausst.kat) Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1977.

Wie bereits die Frankfurter Rundschau schrieb, sollte die NGBK sich ausdrücklich von Katalogbeiträgen, wie dem zur Arbeiter-Radio-Bewegung distanzieren. In einer Zeit der DDR-Ausbürgerungen und Verhaftungen einen Katalogbeitrag mit den Worten schließen zu lassen: "Und nicht zu überhören ist, daß heute die Traditionen der Arbeiter-Radio-Bewegung bereits auf deutschem Boden realisiert werden: zum Beispiel täglich 24 Stunden auf Mittelwelle 728 (= Radio DDR)", ist mehr als blanker Zynismus. Die NGBK macht sich so zum Vehikel antidemokratischer und pseudolinker Kräfte.
598 Ss. 25.-DM

Tendenzen der Zwanziger Jahre. (Ausst.kat.) 15. Europäische Kunstausstellung Berlin 1977. Berlin (Dietrieh Reimer Vlg.) 1977.
Ca. 1100 Ss. 36.-DM

Klaus Popitz: Plakate der Zwanziger Jahre aus der Kunstbibliothek Berlin. Berlin (Staatliche Museen) 1977. 120 Ss. m. 8 mehrfarb. Beil. 15.-DM

DEUTSCHLAND

Weimarer Republik. Hg. v. Kunstamt Kreuzberg, Berlin, und dem Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln. 2. Aufl. Berlin 1977.
825 Ss. 22.-DM

Die Kunst den Massen. Verbreitung von Kunst 1919 - 1933. Hg. Dirk Rose. Ladengalerie, Berlin 1977.
112 Ss. 15.-DM

Die Deutsche Akademie der Künste in Berlin/ DDR bereitet ein Gesamtverzeichnis der Arbeiten John Heartfields vor.

Russische Avantgarde 1910 - 1930. Werke aus der Sammlung Costakis, Moskau. Ausstellung im Kunstmuseum Düsseldorf, Ehrenhof 5, vom 16.9. - 30.10.1977

SCHWEIZ

Bruggmann, Liesel: Ich wünsche euch des Weltenalls Erdbeben. Gedichte und Erzählungen aus dem Kampf der Schweizer Arbeiterklasse. Mit zahlreichen Fotos, Zeichnungen, Karikaturen und erläuternden Dokumenten. Zürich (Unionsverlag, Postf. 37) o. J. (1977) 12.-

Schweizer Klassenkämpfe. Reformation, Bauernkrieg, Bürgerliche Revolution, Landesstreik. Zürich (Unionsverlag) 1976. Mit Illustrationen u. einer farb. Beil. v. Martin Distell (1802-1844) sfr 12.90

Mittenzwei, Werner: Carl Meffert/ Clément Moreau. Ein Leben auf der Suche nach der Brüderlichkeit des Menschen. Berlin/ DDR (Henschelverlag) 1977.
144 Ss. 24.-M (DDR)

USA

Lyons, Eugene: Sacco und Vanzetti. Zürich (Unionsverlag Postf. 37) 1977. Mit Zeichnungen von Fred Ellis.
Reprint der Buchausgabe von 1928 sfr 12.-

